



Juan Manuel,
el genio de
**RODRÍGUEZ
OJEDA**

Lectulandia

Con motivo de celebrar su primer aniversario, un conocido periódico sevillano organizó una exposición dedicada al genial bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El presente libro es el catálogo editado para tal evento que conmemoraba a su vez el centenario del manto de malla de la Esperanza Macarena.

Dividido en tres partes, en la primera Carlos Colón nos acerca la época de Rodríguez Ojeda. Antonio Mañes Manaute nos presenta la biografía del bordador sevillano en la segunda. Cierra el libro la obra en exposición, con imágenes, datos y descripción de las mismas.

Una oportunidad para acercarse a la Semana Santa sevillana.

Lectulandia

Carlos Colón & Antonio Mañes Manaute

**Juan Manuel, el genio de Rodríguez
Ojeda**

ePub r1.0

Titivillus 25.04.17

Título original: *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*
Carlos Colón & Antonio Mañes Manaute, 2000

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Más libros,
más librerías



Aniversario

«El Sur es el lugar donde las manos rasgan jugando las telas más hermosas
para enjugar heridas».
Rafael Cansinos-Asséns, 1919.



**Restauración de España, reinención de Sevilla: la época de
Rodríguez Ojeda (1853-1930)**

CARLOS COLÓN

ES DURANTE LA RESTAURACIÓN CUANDO LA SEMANA SANTA SE recupera de las crisis atravesadas desde el siglo XVIII, a causa del decaimiento económico y demográfico de la ciudad, de la invasión francesa o de la desamortización. Si en la primera mitad del siglo XIX algunos cronistas creyeron estar en los umbrales de su desaparición, el posterior desarrollo del capitalismo burgués y de la revolución industrial, aun estando frenados por la precariedad del marco político, la estructura de la propiedad o la pervivencia de invariantes históricas anacrónicas, crearon unas condiciones favorables para la *refundación* cívico-romántica de la que había sido gran fiesta barroca y religiosa de la ciudad.

La vida de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, nacido en 1853 y muerto en 1930, coincide casi exactamente con los límites cronológicos de este período, y él mismo simboliza como nadie la segunda transformación de la Semana Santa. Su infancia, juventud y formación en los talleres de bordado coincide con el esplendor de la Semana Santa decimonónica. Su primera etapa creativa, en las dos últimas décadas del siglo XIX, culmina este modelo posromántico en sus primeros palios (Lágrimas, Estrella, Victoria), para destruirlo con sus revolucionarias propuestas realizadas entre 1900 (manto de malla de la Macarena) y 1930 (manto de tisú de la Macarena).

Aunque tradicionalmente se entienda que fenómenos como la Semana Santa, el Rocío o los toros, por su origen en lo antiguo, son lo opuesto o enfrentado a lo nuevo; y aunque haya efectivamente choques entre lo *moderno* y estas manifestaciones, es lo cierto que esta percepción es, en parte, al margen de los factores políticos, resultado de la operación de secuestro e invisibilización que, desde el sector intelectual, se hizo de la nueva cultura popular que desde el XIX se desarrolla a través de las industrias culturales, y se propaga a través de los nuevos medios de comunicación. Pocos han sabido ver, hasta fechas recientes, que la Semana Santa, el Rocío o los toros fueron —y son— afectados por modernos procesos de apropiación y transformación de elementos originarios de la cultura preindustrial y premoderna, que se actualizaron en el contexto de las industrias culturales y de las sociedades primero multitudinarias y después masivas. En este sentido, la misma relación existe entre el renacimiento de la Semana Santa en la era del barco de vapor, del ferrocarril y del primer turismo, que entre la extensión del automóvil y la apertura de nuevas carreteras y la *masificación* del Rocío desde los años sesenta. Los ilustrados y sus descendientes socialistas, liberales, krausistas o republicanos entendían que esta nueva cultura popular masiva —a la que estas fiestas andaluzas pertenecen en mayor medida que a ningún otro ámbito— era una corrupción alienante de la *verdadera* cultura del *auténtico pueblo*, representada por el folclor; éste devendrá en el símbolo de lo que de incontaminado, por ser anterior a la revolución industrial, sobrevive de la cultura tradicional popular. El folclor era la única realidad digna de interesar a la Alta Cultura —o cultura reflexiva y creativa—, que lo defendía y rescataba desde los grandes folcloristas del XIX hasta la reivindicación del flamenco por obra de Falla y Lorca, o la reelaboración de canciones populares que hizo este último.

En un cierto sentido, la Semana Santa que renació a mediados del XIX y que Juan Manuel Rodríguez Ojeda transformó para siempre en el primer tercio del siglo XX, era tan hija de la modernidad como el folletín, la prensa, el ferrocarril, el barco de vapor o el cinematógrafo. El (relativo) error, típico de una mentalidad *ilustrada*, fue amalgamar como un todo a los «devotos de Frascuelo y de María» con la España de las invariantes castizas, cuando en realidad, tanto como con ella, tenían que ver con la de «la rebelión de las masas». Un factor clave para esta confusión, además de la falta de perspectiva por proximidad, fue la *cuestión religiosa*, que tanto afectó a la España de la Restauración, y que convertirá a la Semana Santa en terreno de combate entre la religiosidad formal de la burguesía conservadora y la reivindicación popular de una religiosidad que recoge el descontento popular y lo interpreta a través de los símbolos sagrados, en una línea próxima a la sensibilidad anarquista (como se expresa en letras reivindicativas de saetas, desarrolladas sobre todo desde el primer tercio del siglo XX, en las que se identifica al antiguo poder romano y religioso de Pilatos, Herodes, Anás o Caifás, con el moderno poder opresivo de la burguesía y el clero; y a Cristo, preso, torturado y ejecutado por ellos, siendo inocente, con el hombre del pueblo sojuzgado y oprimido).

De todo ello se tratará en este texto, para situar la figura de Ojeda y la Semana Santa que él tan profundamente transformó en su adecuado marco histórico y cultural, tanto nacional como sevillano.

I. ESPAÑA EN TIEMPOS DE RODRÍGUEZ OJEDA

«Sólo el que sabe es libre, y más libre el que más sabe. Sólo la cultura da libertad... No proclaméis la libertad de volar, sino dad alas; no la de pensar, sino dad pensamiento. La libertad que hay que dar al pueblo es la cultura».

Miguel de Unamuno

La vida de Ojeda se corresponde cronológicamente con la Restauración. Armonizar la libertad y la representatividad de las instituciones políticas fue la constante de este período, marcado en su inicio por el reinado de Alfonso XII (1874) y en su final por la quiebra del régimen, tras su agonía durante la dictadura de Primo de Rivera, representada por la proclamación de la Segunda República (1931).

EL SISTEMA POLÍTICO

En su brillante síntesis^[1], Santos Juliá perfila así el inicio del período restauracionista: «El sistema político de la Restauración fue resultado de un pacto entre los partidos de notables que durante la época isabelina se habían disputado el poder por medio del favor real o por la revolución popular y que, tras la revolución de 1868 y el sexenio democrático, decidieron alternar pacíficamente en la presidencia del Consejo de Ministros. Los líderes más destacados de ambos partidos, Antonio Cánovas y Práxedes Mateo Sagasta, habían participado en la revolución de julio de 1854 y emprendido caminos divergentes en la de septiembre de 1868: el primero dirigiendo la operación restauradora de la dinastía borbónica y del constitucionalismo doctrinario tal como se había definido desde 1837, con la exaltación de la monarquía y la soberanía compartida entre las Cortes y el Rey; el segundo apoyando la Constitución monárquica y democrática proclamada en 1869 y la candidatura de Amadeo de Saboya al trono. La *política como guerra* entre moderados y progresistas, que había resultado en un juego de suma negativa para ambos contendientes, se convirtió desde 1876 en *política como negociación* entre conservadores y liberales, que garantizaron su permanencia en el poder por medio del turno pacífico y la exclusión de posibles competidores».

La Constitución de 1876 y la instauración del régimen bipartidista que alternaba estos gobiernos —conservadores de Cánovas^[2] y liberales de Sagasta^[3]—, formalizada por el pacto del Pardo (1885), garantizó la estabilidad hasta 1917, y aún logró sobrevivir con gobiernos de concentración hasta 1923, año en que fue derogada por la dictadura de Primo de Rivera. Esta estabilidad no se logró sin pagar el alto precio del deterioro parlamentario, el descrédito de la clase política entre una mayoría creciente de ciudadanos y la ira

acumulada por los sectores obreros. Esto se explica porque, en gran medida, el sistema bipartidista y bicameral (Senado como alta cámara identificada con los sectores del Antiguo Régimen. Congreso como cámara baja) era un refrendo constitucional del sistema caciquil. También hay que decir que, pese a éstas y otras limitaciones, durante la Restauración se crearon importantes



ARENEROS EN EL RIO.

instrumentos de convivencia —sobre todo a partir del primer gobierno liberal presidido por Sagasta—, como la Ley de Policía de Imprenta de 1883, que garantizó la libertad de expresión hasta que fue derogada por Franco; la Ley de Asociaciones de 1887, que hizo posible la legalización de los sindicatos y asociaciones obreras; el Código Civil de 1888, que «permitió abarcar el principio de igualdad de los ciudadanos ante la ley civil como nunca se había hecho con anterioridad en la historia española»^[4]; y, sobre todo, la implantación del sufragio universal —sólo masculino— a partir de 1890. Con estas iniciativas se superó la situación *teórico-constitucional* a favor de realidades prácticas que, en la década de los 90, «situaban al régimen de la Restauración en un plano superior y relevante dentro del común denominador liberal de las naciones de Europa Occidental». Fueron dañados estos avances por la nueva ley electoral conservadora de 1907, que marginaba a un gran número de electores por el procedimiento de la proclamación automática de candidatos en los distritos o circunscripciones en las que el número de los presentados no superaba el de los puestos a elegir, y las crisis que se sucedieron a partir de 1909, que culminaron con el cierre del Parlamento en 1917 y 1918, lo que no había sucedido desde 1876. Así, entre 1907 y 1918, se empezó a evidenciar la fragilidad del programa de la Restauración, fortaleciéndose el ejército frente a la clase política como el último remedio para «los males de la patria», lo que se manifiesta en el auge de las Juntas Militares, creadas a partir de 1916.



SANTA CATALINA AÚN INMERSA EN LA TRAMA

Desde 1918 el país fue a la deriva, las clases medias y la patronal se rearmaron ante el *ejemplo ruso*, mientras la guerra de África tocaba fondo con el desastre de Annual, en 1921. La situación económica tampoco mejoraba^[5]. El golpe de estado de 1923 sólo empeoró las cosas, al resolver «traumática y unilateralmente los errores acumulados tanto por el rey

como por los partidos de turno desde los anteriores veinte años»^[6], aunque hasta 1926 gozó de popularidad y aceptación social por la confluencia del talante paternalista de Primo de Rivera, el crecimiento económico de la Europa de posguerra —fuertemente apoyada en los Estados Unidos—, la victoriosa terminación de la guerra de África (1926) y, en general la voluntad del régimen de «modernizar el país, sanear la economía e imponer mayor justicia e igualdad en las relaciones sociales» a través de «una política fundada en el intervencionismo estatal en todos los sectores»^[7].

El descontento del ejército, el crecimiento de la violencia en la extrema izquierda la progresiva ascendencia del fascismo sobre la derecha, la corrupción político-administrativa, el olvido de la reforma agraria y la crisis económica de 1929, erosionaron irremediabilmente el régimen primorriverista. Este último factor, el económico, fue, junto con el militar, el fundamental. Porque se podría afirmar que la dictadura de Primo de Rivera, aun cuando incomparablemente más liviana, fue precursora de la de Franco en la medida que su base política era «que el bienestar material fuera para el pueblo una compensación por la pérdida de libertades políticas quiméricas»^[8]. Cuando cayó Primo de Rivera, en 1930, la vuelta a la situación anterior a 1923 era imposible. Los dos últimos gabinetes de la monarquía —el de Berenguer y el de Aznar— fueron incapaces de resanar el Régimen emanado de 1876: las elecciones municipales del 12 de abril de 1931, con la mayoría republicana en 41 capitales, provocaron el exilio del rey y la proclamación de la República dos días más tarde: se cerraba la agonía restauracionista.

LA DEMOGRAFÍA

En la España de la Restauración, la demografía estaba un 30% por debajo de la europea, y la tasa de crecimiento de la población no era muy diferente a la del Antiguo Régimen pese a la alta natalidad, dado que «la mortalidad española de la época era superior a la de un país del Tercer Mundo actual»^[9]: una cuarta parte de los recién nacidos no llegaba al año de vida, y sólo la mitad de los que sobrevivían alcanzaba los treinta y tres años. Con todo, la ausencia de crisis demográficas graves, con excepción de la gripe de 1918, y el fin de las guerras coloniales y africanas, hicieron que la población, sobre todo desde 1910, tuviera un crecimiento sostenido hasta la década de los treinta (de 18,6 millones en 1900 se pasó a 23,3 millones en 1930). En la década de 1920 el crecimiento superó el 1 por 100, «una tasa que no



EL CORRAL DEL CONDE

volvería a conocerse en España hasta la década de los años sesenta, en tantas cosas similares a los veinte»^[10]. En 1900, sólo el 32% de la población vivía en núcleos de más de 10 000 habitantes, y sólo seis ciudades tenían más de 100 000 (Sevilla, una de ellas), mientras que entre el 65 y el 70% de la población trabajaba en el sector agrícola o ganadero, y sólo el 16% en la industria.

Bajo la dictadura de Primo de Rivera la situación mejoró notablemente, descendiendo el mundo agrario al 45% y aumentando el industrial hasta el 27%, mientras crecía el sector servicios hasta representar el 28% de la población activa, el número de profesionales liberales se duplicaba, y el intervencionismo estatal multiplicaba el número de funcionarios y tecnócratas, adquiriendo una nueva importancia social las clases medias. En 1930, el año de la muerte de Ojeda, el 42% de los españoles vivía ya en ciudades de más de 10 000 habitantes, cuatro ciudades —Sevilla entre ellas, que pasó de 148 315 habitantes en 1900 a 228 729 en 1930— superaban los 200 000, once los 100 000, mientras Barcelona rebasaba el millón y Madrid casi lo alcanzaba.

LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA

Esta población creciente estaba afectada, además de por las limitaciones demográficas y económicas, por las educativas. Si entre 1850 y 1870 se había notado un avance en la apertura de escuelas (de 17 434 a 28 117), entre este último año y 1930 el avance fue menor (de 28 117 a 35 000), no empezando a subsanarse hasta la República el desfase. Los centros mejor dotados eran privados^[11]: los de la Iglesia y los de la Institución Libre de Enseñanza^[12] (creada en 1876 por Giner de los Ríos y los krausistas expulsados de la Universidad por el ministro ultraconservador Orovio), encarnizadas rivales en la enseñanza a lo largo de toda la Restauración (rivalidad resuelta por el Régimen de Franco, extinguiendo la Institución en 1936). El resultado fue que en 1900 el 63% de la población no sabía ni leer ni escribir. La Universidad pareció despertar de su letargo a finales del siglo XIX, obteniendo a principios del XX importantes éxitos internacionales (el Nobel de Cajal) y notables esfuerzos de renovación (*Memoria* de Giner de los Ríos en 1902) para cuyo desarrollo será fundamental la nueva Junta para ampliación de Estudios (1907).

Los avances culturales, como fruto de la etapa canovista y de la libertad de pensamiento y expresión garantizada por la Constitución^[13], y en coincidencia con factores y fenómenos de ámbito europeo y aun euro-americano^[14], son notables desde 1881, cuando «el relanzamiento cultural corría parejo con la libertad de expresión»^[15]; y llegan a ser espectaculares en el primer cuarto del siglo XX^[16] constituyendo la llamada *edad de plata* de la cultura española, que va desde el sexenio revolucionario hasta la Guerra Civil, agrupando, en sus más altos momentos, las generaciones del 68 (Galdós, Valera, Clarín, Valdés, Verdaguer, Giner de los Ríos, Ramón y Cajal, Menéndez Pidal,



ANTIGUA CALLE DE SEVILLA

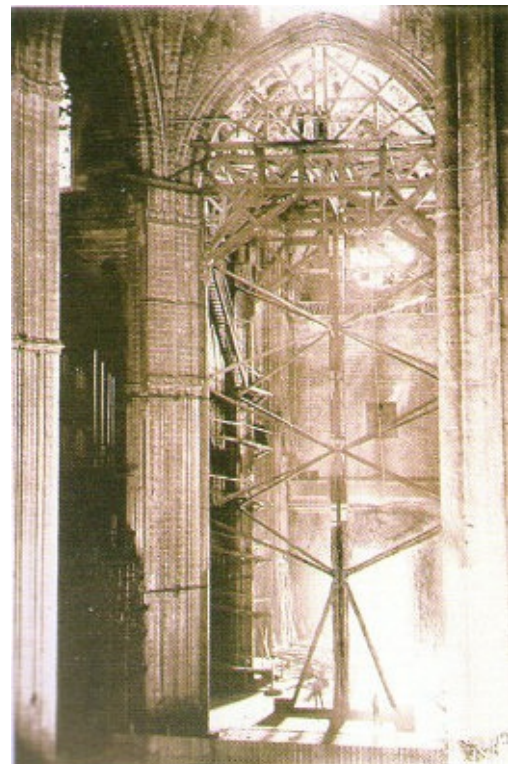
Gaudí), del 98 (Unamuno, Valle-Inclán, Besteiro, Baroja, Azorín, Machado, Menéndez Pidal, Falla, Sert, Zuloaga), del 14 (Ortega y Gasset, Azaña, Picasso, Juan Ramón, Américo Castro, Sánchez Albornoz, García Morente, Madariaga, Marañón, Fernando de los Ríos, Carande, Gris) y del 27 (Salinas, Guillén, Miró, Diego, Plá, García Lorca, Alonso, Aleixandre, Buñuel, Alberti, Cernuda, Dalí,

Sánchez-Albornoz, Bergamín, Ayala, Ochoa, Aub, Hernández). Como ha escrito Juan Marichal, «las casi cuatro décadas que median entre el nacimiento de Federico García Lorca (1898) y su atroz muerte (1936) constituyen en la historia de la cultura hispánica una segunda Edad de Oro»^[17].

Esas luces no dejaban de tener sombras. El sector liberal y progresista de la burguesía, a su vez dividida en corrientes revolucionarias o socialdemócratas, se veía escindido entre el liberalismo histórico, el socialismo democrático y el empuje revolucionario irrefrenable desde 1917: «Surgía así un complicado sistema cultural: las masas populares siguen, prácticamente aisladas, un camino cultural autónomo, con su prensa, lecturas en común, sus modestos intentos culturales, que en el siglo xx tuvieron otra importancia. Las burguesías y sus distintos estratos se dividieron entre el elitismo racionalista y liberal, desde la Institución Libre de Enseñanza a los novecentistas, pasando por la generación de 1913, o el elitismo integrista, nacionalista y antiliberal; entre un populismo democratizante (encarnado por Costa y gran parte de los regeneracionistas) y un populismo nihilista o cripto-anarquista»^[18]. Esta escisión, que prolonga lo que he dado en llamar en otros textos *la herida ilustrada* —el bicentenario enfrentamiento entre élites intelectuales y cultura popular— es de fundamental importancia, junto a lo entonces conocido como *la cuestión religiosa* —de la que nos ocuparemos más adelante—, para entender el *lugar* de la Semana Santa en la sociedad y la cultura españolas coetáneas de Rodríguez Ojeda. «La religiosidad —escribe Fusi—, incluso desacralizada, como ocurría ya con determinadas festividades locales, era pese a ello parte de la cultura popular. De hecho, todas las formas del gusto y del entretenimiento popular seguían teniendo, pese al despertar de la alta cultura, amplia vigencia. Las corridas de toros, por ejemplo, tuvieron más difusión, si cabe, después de 1900 que antes de esa fecha.(...) La década de 1910, en la que compitieron los toreros José Gómez Ortega (*Joselito*), muerto por un toro en Talavera en 1920, y Juan Belmonte, significó la época dorada del toreo. La asistencia al espectáculo era extraordinaria. Los grandes toreros toreaban cerca del centenar de corridas anuales. (...) Zarzuela (desde 1870)..., canción española (desde 1900)..., cuplé (desde 1910), todo ello, y no la exquisita y

estilizada música de Albéniz, Granados y Falla, era la verdadera música nacionalista española. (...) Las manifestaciones del costumbrismo local y provincial (...) que aspiraba a captar la esencia y las peculiaridades regionales y locales (a veces desde estereotipos burdos y trasnochados), iban incluso en aumento. (...) Religiosidad, toros, zarzuela, jotas, madrileñismo, andalucismo, costumbrismo local: ése era el verdadero nacionalismo popular español. Los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, los escritores del 98, Ortega, Juan Ramón Jiménez, lo detestaron: “sí, el flamenquismo, la torería, la pornografía, el generochiquismo, todo es igual”, escribía en 1911 Unamuno a Eugenio Noel»^[19].

En esta enumeración faltan las procesiones, pero se pueden suponer (Machado une a los devotos de Frascuelo y de María integrándolos en la «España de charanga y pandereta»). Con ello se habrían enumerado buena parte de las industrias culturales y populares, podríamos decir, *castizas*; o de las tradiciones populares por ellas afectadas y convertidas en *impuras* (a las que se añadirían como práctica higienista, espectáculo o diversión, varios deportes —fútbol, boxeo, tenis, natación, ciclismo— *modernos*, que convivirían con toda naturalidad con las devociones o entretenimientos castizos, precisamente en esa nueva zona de lo popular como consumo de lo producido por las industrias culturales. Por eso se opondrán a la Semana Santa —entendiéndola no sólo como una rémora clerical-supersticiosa, sino como una invariante castiza— aquellos sectores identificados por el historiador Martínez Cuadrado como coincidentes en un elitismo racionalista y liberal^[20]. Tendrá, en cambio, el apoyo de los conservadores, de los sectores que, en correspondencia a lo anterior, podríamos denominar elitismo integrista y antiliberal. Y suscitará siempre el entusiasmo del pueblo. La progresiva radicalización de *la cuestión religiosa* incidirá con singular gravedad sobre esta dimensión socio-cultural de la Semana Santa, politizándola. Salvo el *milagro* que supuso la Generación del 27 —en su aprecio de la cultura popular, que dio en Sevilla importantes frutos en el ámbito del idealismo literario—, esta fatal coincidencia convertirá a la Semana Santa en tierra de lucha entre los dos elitismos burgueses (el ilustrado liberal y el integrista antiliberal), con el añadido del desconcierto y la ira popular que culminará en las quemadas de iglesias^[21].



DERRUMBAMIENTO DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL, 1888.



ANTIGUA PLAZA DE SANTO TOMÁS.

Fundamental en el debate político y cultural fue la intelectualización de la *cuestión española* desde la generación del 98, que prolongaba líneas de pensamiento anteriores al desastre colonial (*Los males de la patria* de Lucas Mallada, 1890) y se centraba en el mensaje regeneracionista y reformista de Joaquín Costa. Su consigna —«Escuela, despensa y siete llaves al

sepulcro del Cid»— suponía el intento de clausura de la estéril nostalgia pos-imperial^[22], el aprovechamiento del desastre del 98 como toma de conciencia de la realidad de la pérdida de la España colonial y hegemónica, y el encauzar las energías nacionales por los caminos del desarrollo económico y la cultura^[23]. Su influencia aún sobre la generación orteguiana de 1913 será muy grande. En estos años, el propio término de intelectual, que se había acuñado en su sentido socio-político con el *Manifiesto de los intelectuales* aparecido en el diario parisino *L'Aurore* el 14 de enero de 1898 en apoyo a la famosa carta de Zola —*Yo acuso*— publicada el día anterior con motivo del caso Dreyfus, empezó a utilizarse en España, como reflejo del uso que se había hecho de él en Francia durante este caso. La del 98 «puede decirse que fue la primera generación que se sintió *intelectual*, es decir, como profesional de la cultura, con una misión que trascendía la dedicación a una parcela de la misma»^[24]. El manifiesto por la *Liga de Educación Política* (1913), firmado por Ortega y Gasset, Azaña y Fernando de los Ríos, con las adhesiones de Madariaga, Castro, Azcárate, Araquistáin y otros, marcó una nueva época en la participación de los intelectuales en la política^[25], invocando para España «democracia y competencia». La crisis de 1917-1918 culminó la incorporación de los intelectuales en la política, sobre todo a través de artículos en la prensa, tomando un lugar destacado Ortega, primero desde *El Imparcial* y después en *El Sol*.

LA CUESTIÓN RELIGIOSA

Vivió la Restauración agitada por lo que se llamaba *la cuestión religiosa*, que la situó desde su propio inicio en tensión entre el radical antiliberalismo pontificio (que, mientras vivió, alimentó y apoyó al carlismo, tan importante como rémora anti-moderna en la España del XIX), asumido por los integristas e intransigentes católicos españoles, y el radicalismo anticlerical. Esto generalizará el españolísimo conflicto entre clericales y anticlericales, Estado confesional y Estado aconfesional (que el franquismo prolongó, como tantas otras cosas, más allá de cualquier límite históricamente razonable, hasta la segunda mitad del siglo XX). En esta pugna, que

llegó a ser trágica, se dirimirá no solo la libertad de culto, sino la educativa, la intelectual o la científica, en una situación en la que las fuerzas conservadoras y la Iglesia se amparaban mutuamente frente a toda opción de cambio. Este factor es una dramática especificidad española, ya que aunque los problemas entre la Iglesia y los Estados europeos fueran frecuentes en este periodo, en ningún otro país —pese a las tensiones que la cuestión religiosa también provocó en Francia, Portugal o Italia— se desbordó del terreno de las ideas al de las armas, como sucedió entre nosotros.

Volver a la constitución de 1869 — libertad religiosa y separación entre la Iglesia y el Estado— era difícil para los restauracionistas liberal-canovistas. Se arbitró un expediente intermedio que garantizaba la libertad religiosa pero que, al mismo tiempo, reconocía al catolicismo como religión del Estado, obligando a éste a mantener y sufragar «el culto y sus ministros», dando a la Iglesia amplias prerrogativas en la educación y convirtiendo a los diez arzobispos y al Patriarca de Indias en senadores del reino. La estrategia de la Iglesia, desde 1868, no se centraba tanto en recuperar los privilegios económicos como en detener el acelerado proceso de desreligación de las clases medias y



MATEOS GAGO ANTES DE LA APERTURA DE 1929

burguesas, entre las que el liberalismo agnóstico o heterodoxo había experimentado un gran proceso expansivo desde 1820; además, la desamortización y las guerras carlistas habían enfrentado con la Iglesia a amplios sectores burgueses^[26]. Al mismo tiempo, su alianza con los poderes establecidos la había enemistado con las clases populares. Aunque tras la encíclica *Rerum Novarum* (1891) se desarrolló una tímida acción social católica (el sindicalismo cristiano nace en 1906) de baja incidencia en el mundo obrero, este interés social no era ajeno a «todo un proceso de politización del catolicismo que habría de tener amplias consecuencias en el futuro»^[27], claramente detectable desde la última década del XIX y muy acentuado en los primeros años del nuevo siglo. También tenía una marcada orientación política: «Cuando se produjo, como a principios del siglo XX, la movilización de los católicos, tuvo por lo general una acusada significación antiliberal y reaccionaria»^[28]. En cuanto a los intentos de renovación intelectual *desde dentro* de la Iglesia (Universidad Pontificia de Comillas en 1900, Asociación Católica de Propagandistas creada en 1909 por Ángel Ayala y Ángel Herrera Oria, orientación —por inspiración de éste último— de *El Debate* como diario católico moderno desde 1911, apertura en 1916 de la Facultad Comercial

de la Universidad de Deusto, creación en 1920 de la Confederación Nacional de Estudiantes Católicos, de la Institución Teresiana en 1924 y del Opus Dei en 1928), o se reorientaron en un sentido antimoderno, o bien se vieron presionados por las circunstancias ambientales y por el integrista de la casi totalidad de la jerarquía hasta desactivarse lo que de innovador había en ellos. Como escribe Juan Pablo Fusi, si en lo social el balance de la renovación católica «fue las más de las veces contradictorio y, muchas de ellas, decepcionante», también «la cultura católica, tomada en su conjunto, fue un fracaso»^[29].

Bajo el reinado de Alfonso XIII — para quien Maura negocia el convenio con Pío X por el que se concedía personalidad jurídica a las órdenes y congregaciones religiosas— se extremaron las tensiones entre clericales y anticlericales, identificándose las posiciones políticas de la derecha (desde los conservadores hasta los ultraconservadores) con los primeros, y las de la izquierda (desde



MANUEL BARRÓN, VISTA DE SEVILLA.

los liberales hasta los revolucionarios) con los segundos. Como escribe Martínez Cuadrado, «los estallidos de violencia de la Semana Trágica de 1909, los sucesos de 1916 a 1923, las actitudes hiperradicales del proletariado urbano y rural contra la Iglesia, encontraban sus raíces en la privilegiada situación del clero, en la educación que éste impartía entre los hijos de la burguesía del país, en su innato espíritu de colaboración y sumisión ante los poderes constituidos, en la resistencia a aceptar el espíritu moderno y la secularización de costumbres que imponían el sistema de producción capitalista y la sociedad de masas»^[30]. Con mayor radicalidad que en otros países europeos, en los que también se dieron estos problemas^[31], tanto por «la intolerancia de la jerarquía y el bajo clero»^[32], que dan la espalda «a las mutaciones mentales que se han producido en otras partes gracias a la confluencia del espíritu científico con la búsqueda de un nuevo lenguaje religioso»^[33], como por «la pretensión de mantener tradiciones y manifestaciones de piedad popular dejando inalteradas las relaciones sociales basadas en la pura y simple dominación»^[34], la situación de la Iglesia con respecto a los estratos populares, a las clases medias progresistas y a los intelectuales se hizo crítica^[35], agravándose todo por la violencia de quienes azotaban un anticlericalismo primario y premoderno. Así se creó el clima propicio para el monstruoso anacronismo de la quema de iglesias y muerte de religiosos^[36], de una parte, y de la consideración del golpe de estado de 1936 y de la Guerra Civil como *cruzada* bendecida por la Iglesia, de otro.



PLANO TAXIMÉTRICO DE SEVILLA Y SUS AFUERAS.
1890.

LA REVOLUCIÓN DE LAS COMUNICACIONES

Este complejo problema de la *cuestión religiosa*, en el que se mezclan cuestiones modernas con pervivencias centenarias, era paralelo, asombrosamente, a la revolución de las comunicaciones terrestres, que hacen del XIX el siglo de la transición del viajero romántico al turista, del viaje de descubrimiento al viaje

guiado, de la fuerza eólica o animal al vapor, y de éste al motor de explosión y a la energía eléctrica. Todo ello fue aprovechado por Sevilla para convertir la fascinación de los viajeros románticos en atracción de turistas. El nacimiento del primer turismo moderno se puede situar entre 1841, fecha de la publicación de la primera guía artística de España, y 1875, cuando Laurent publica su fotográfica *Guía del turista en España y Portugal*. Estas guías existen porque los nuevos medios de transporte están dejando de hacer del viaje una *aventura* para convertirlo en un *placer*. Porque el turista al que se alude en el título del libro de Laurent es el nuevo viajero que planifica sus desplazamientos con la comodidad y el ahorro de tiempo que el ferrocarril supone^[37]. Esto es lo que da lugar a tan sintomática queja de Antoine Latour, viajero francés que residió en Sevilla al servicio de los duques de Montpensier y escribió, ante la avalancha de visitantes que llenaba Sevilla en Semana Santa, y el afán *secularizado* de belleza y lujo de las hermandades en sus desfiles procesionales: «Cada día es menor el poder del catolicismo en la exhibición popular de este drama de la Pasión de Cristo representado en el templo y en la calle, delante del espectador cada vez más indiferente». Es la crítica, mantenida hasta hoy, ante los cambios que lo que en esencia debía ser inmutable en su centro devocional, sufre como consecuencia de estar inmersa, hasta el punto de ser producto de ella en su reinvención posterior al eje 1840-1874 (de los Montpensier al inicio de la Restauración). Crítica que no carecía, ni carece de fundamento; hasta profética, en su percibir lo que desde el liberalismo burgués se oponía al núcleo religioso de la Semana Santa.

Este proceso creciente^[38] de perfeccionamiento y modernización de las vías y medios de transporte terrestre, y desde principios del XX aéreo, culmina bajo la dictadura de Primo de Rivera, momento en el que España se moderniza como objetivo turístico con infraestructuras viarias y hoteleras, paradores, nuevos y lujosos hoteles en las más importantes capitales o creación de la primera compañía civil de aviación, y es así reconocida desde el extranjero cuando en 1927 se publica la

primera *Guía Azul* dedicada a nuestro país.

Paralela es la revolución de la comunicación social, que sitúa este período en la transición a la era de la comunicación masiva. Las primeras agencias de noticias abrieron en 1867, y las de publicidad en 1870; la prensa masiva se desarrolló con fuerza desde 1888^[39], dando lugar a una gran estación del periodismo español^[40],



GARCIA RAMOS, PATIO DEL COLEGIO DE SAN MIGUEL.



ANUNCIO LIGADO AL AUGE DEL TURISMO EN SEVILLA EN EL ENTORNO DE 1929.

abruptamente cerrada por la Guerra Civil; el cinematógrafo se presentó en 1896, y la radio se comenzó a extender más allá de lo experimental desde 1924, año en el que la creación del monopolio Compañía Telefónica Nacional de España disparó la implantación del teléfono —muy discreta desde 1877—, pasándose de los 66 000 teléfonos en servicio en 1924 a los 200 000 existentes en 1931. Estos fenómenos se multiplicarán al crecer la alfabetización, se dilatarán por efecto del cine y culminarán con la difusión de la radio. Fue entonces cuando se tuvo conciencia de la nueva era comunicacional y del debilitamiento de las fronteras que ello suponía. La revista *Ibérica* publicaba el 28 de julio de 1923: «Indudablemente, la TSH (telefonía sin hilos) constituye la invención más extraordinaria de nuestra época... El mundo entero habla de la TSH y los grandes rotativos de las naciones que marchan a la cabeza de la civilización dedican columnas enteras de vulgarización... Una legión de casi dos millones de aficionados reciben los conciertos, el curso de la Bolsa, la previsión del tiempo, la última hora de la prensa, las conferencias, los sermones... Una legislación muy amplia ha permitido en los Estados Unidos de Norteamérica el desarrollo casi universal de la telefonía sin hilos (...) y ha invadido con análogo calor y entusiasmo el imperio británico y la república francesa. Los Pirineos son impotentes para resistir ese alud de la civilización; la radiación eléctrica, burlando la vigilancia de las fronteras, salta las altas crestas de la Madaleta y demás picachos del Pirineo, para

traer las palpitaciones de la cultura actual...». En ese contexto, la Semana Santa vivía en un espacio en rápido proceso de transformación: la adaptación de las fiestas religiosas tradicionales al nuevo espacio de producción y recepción de la cultura popular y del turismo como industria. Este es el marco originario sin el que es imposible entender la Semana Santa desde su refundación decimonónica hasta hoy, pasando por su *cierre formal* obrado por la revolución de Ojeda.

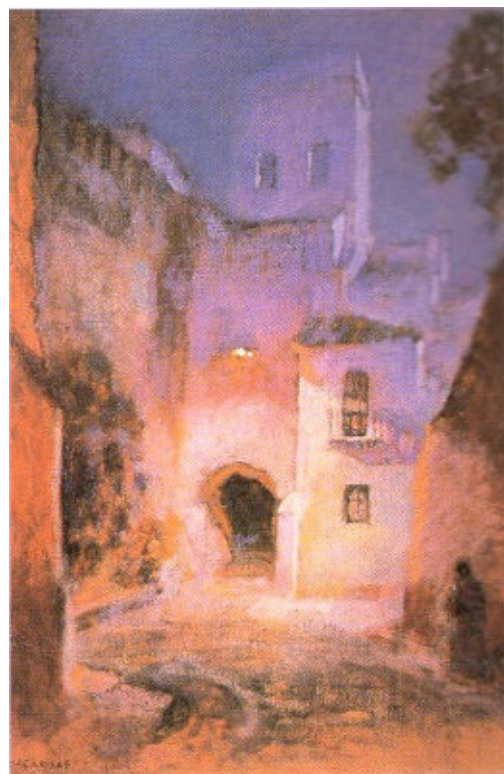
II. SEVILLA EN TIEMPOS DE RODRÍGUEZ OJEDA

«...Aquella muchedumbre inquieta que va de un lado a otro con el viva en los labios y el frenético regocijo en la mirada, siempre fija en la sagrada imagen».

Luis Montoto, 1887.

LA SEVILLA REAL

Adaptando a la realidad local los hechos del apartado anterior, los historiadores Braojos, Álvarez Rey y Parias emplazan el origen inmediato del siglo XX sevillano en el tramo comprendido entre la conmoción de valores que está latente desde 1868 —concretándose en el Sexenio Revolucionario y remansándose en la etapa restauracionista desde 1874— y sale a la superficie, como inicio de una crisis que tocará fondo con la dictadura de Primo de Rivera y el fin de la Restauración en 1931, tras el impacto de 1898. «Es decir —apuntan—, en las fechas en que el ansia por racionalizar su adecuación de ciudad-capital de Andalucía a un *progreso* estimado



GUSTAVO BACARISAS, CALLEJÓN DE LA JUDERÍA.

como justo anhelo combatió a lo decimonónico; cuando las energías de *élites* y *masas* se concentraron en un pulso por acceder a lo *posible*, aun a costa de sumergirse en el irracionalismo que condujo a la Guerra Civil y a las contradicciones de un estado de corte totalitario»^[41]. Estos autores sintetizan las líneas maestras que definirán las principales tensiones del siglo XX sevillano en diez puntos, de los que nos interesan los que afectan al período que aquí nos ocupa, es decir, hasta 1930: 1/ el crecimiento poblacional, neutralizado por la debilidad del sistema económico; 2/ el vacío de reformas urbanísticas profundas, salvo en el entorno de la Exposición de 1929, tanto en el casco histórico como «en la oportunidad del trazado de una periferia apenas entendida como zona de expansión a planificarse de manera razonable»; 3/ «la supervivencia de un mecanismo productivo poco dinámico (...) y reacio a la renovación, arcaico en alto grado, con predominio del sector terciario y, en bloque,

frágil ante coyunturas adversas», lo que generará miseria, paro y violencia social; 4/ «la fe en la *revolución liberal-burguesa* como senda hacia la democracia deparadora de la *felicidad* política y material», y su posterior fracaso; 5/ el hartazgo de la corrupción política y de las injusticias sociales que condujeron al regeneracionismo militarista de Primo de Rivera o a las opciones republicanas, socialistas, anarquistas....

Cuando nace Rodríguez Ojeda, a mediados del siglo XIX, Sevilla tiene 118 298 habitantes; un perímetro de 20 kilómetros que abarca intramuros 603 calles, 57 plazas y 61 barreduelas, y en torno al que existen nueve arrabales extramuros (Macarena, San Roque, Calzada, San Bernardo, Carretería y Baratillo, Cestería, Humeros y Triana); un trazado aún bajo medieval —pese a las aperturas llevadas a cabo por el arquitecto Balbino Marrón—; un 61,23% de analfabetos; una muy deficiente defensa fluvial que la convierte en una ciudad maltratada por las riadas y las epidemias de cólera (1855, 1856, 1865). En lo económico, la ciudad tiene una estructura heredada del antiguo régimen: fuerte presencia del sector primario (agricultura), reducción del secundario (industria) a un esquema gremialista y artesanal de producción de bienes de consumo, y ausencia de un capitalismo propulsor de iniciativas. Las rentas se concentran en la aristocracia y en la alta y la media burguesía (propietarios, comerciantes, profesionales), quedando muy desprotegida la pequeña burguesía y los asalariados, y totalmente expuestos a la miseria los obreros. Esta situación explica la radicalidad con que se vivieron en Sevilla las revueltas de 1869, 1870, 1872 y 1873, y el afán estabilizador que, en puro espíritu restauracionista, expresa Joaquín Guichot ante el pacto liberal-conservador y constitucional de 1874: «Aleccionados por la costosísima experiencia de los sucesos pasados, las clases acomodadas de Sevilla pensaron seriamente y por primera vez, en ponerse en condiciones de salvar, con su propio esfuerzo, los intereses de la población, y evitar en lo sucesivo nuevos desórdenes y alarmas que así turbaran la paz como menoscabaran la riqueza de la capital andaluza»^[42]. El manifiesto de don Alfonso se publicó en la prensa sevillana el 29 de diciembre de 1874 con el apoyo del canovista Círculo Alfonsino sevillano, animado por el conde de Casa Galindo.



GARCÍA RAMOS, *EL ROSARIO DE LA AURORA*.

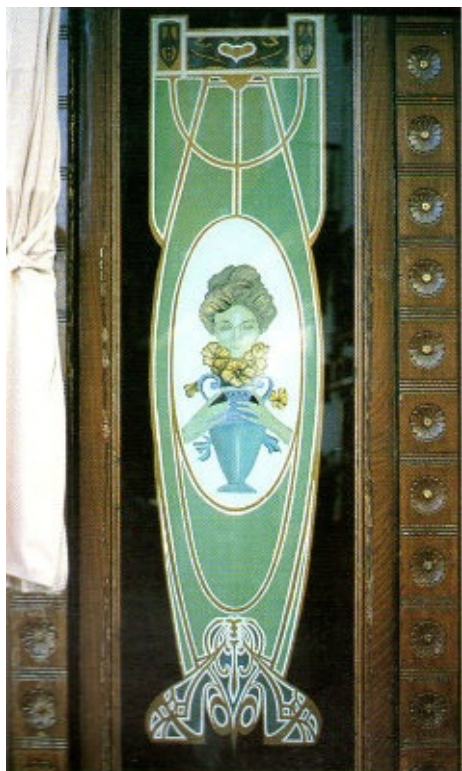
Empieza con ello la Restauración, en la que Sevilla despegará sólo moderadamente. Veinticinco años más tarde, en 1904, Luis Palomo hablará aún de una Sevilla «dormida... en el lecho de muerte»^[43]. La realidad es que, pese a iniciativas bienintencionadas, no fue hasta el último período restauracionista (desde la década de los diez del siglo xx) cuando Sevilla logre dejar atrás —en urbanismo, sanidad, distribución de la riqueza, número de habitantes o educación— el Antiguo Régimen. Entre 1874 y 1900, el crecimiento demográfico fue pobre, las condiciones de habitación y sanidad deplorables, las epidemias de cólera endémicas (1878, 1883, 1884, 1885), las inundaciones frecuentes (1876, 1881, 1892, 1895, 1897), el índice de mortalidad altísimo (37,5 por mil), la educación muy deficitaria (20 centros gratuitos frente a 78 privados, con una evolución tan lenta que casi se puede considerar involución: en 1900 la proporción era de 24 frente a 137), las reformas urbanísticas nulas (aunque fuera notabilísima la actuación del arquitecto Juan Talavera —menos conocido que su hijo, uno de los maestros regionalistas— y se ultimara la definición de los serenos y abiertos espacios *burgueses* de la Plaza Nueva, de la Gavidia o de la Magdalena); esto último, que se convierte en uno de los más graves problemas de la ciudad por sus repercusiones sanitarias y sociales, se debió en parte a la situación económica, pero aún en mayor medida a la debilidad o connivencia del poder municipal frente a la poderosa Liga de Propietarios de Fincas Urbanas, constituida en 1894, antimoderna, brutalmente cerrada sobre sus intereses y ciega ante las extremas condiciones de miseria en que vivía un altísimo número de sevillanos.



GONZALO BILBAO, LAS CIGARRERAS POR EL PUENTE.

En lo que a la estructura social de la ciudad se refiere, se produjeron tres procesos simultáneos; uno de aristocratización, otro de aburguesamiento y un tercero de proletarización. Los dos primeros podían tal vez resumirse en uno sólo de «aristocratización de la burguesía o aburguesamiento de la aristocracia»^[44]. El tercero nace «de la interconexión de dos factores importantes: el incremento cuantitativo de la masa obrera utilizada siempre como mano de obra barata...; y la concienciación progresiva de ésta de su factura *proletaria*»^[45].

Esta ciudad, afectada por tan graves problemas, también conoció acciones positivas —aunque nunca capaces de contrapesar las negativas—, como la creación



ESCAPARATE MODERNISTA DE LA CONFITERÍA LA CAMPANA.

de la Facultad de Medicina (1875), el funcionamiento de los primeros teléfonos (1880), la traída del agua «de los ingleses» (1882), la creación de los servicios de tranvías de tracción animal (1883) y eléctricos (1887), la inauguración del asilo de las hermanas de los Pobres y la creación del Museo Arqueológico (1886), la creación del Ateneo (1887), la reorganización del muelle (1889), la constitución de la Compañía Sevillana de Electricidad (1894), la construcción del manicomio de Miraflores (1890) o la ultimación de la red de alumbrado de gas (5448 farolas en 1900).

La Iglesia sevillana —por abundar en la *cuestión religiosa* ya perfilada en lo nacional en el epígrafe anterior—

«nunca se apartó de la acción política, según se aprecia en la conducta de los arzobispos: Lastra, antiliberal, respaldó la meta de Cánovas (1874-1876); Joaquín Lluch, liberal, se opuso a los integristas (1877-1882); Ceferino González apoyó la Unión Católica de Alejandro Pidal (1883-1889); Benito Sanz y Forés bendijo el III Congreso Católico Nacional celebrado en la capital hispalense en 1892 con un obispo de Málaga —Marcelo Spínola— defendiendo el deber y el derecho de los católicos a participar en el compromiso político; y el propio Marcelo Spínola (1892) que, acusado de carlista, inspiró la creación de la liga Católica».

En lo que la cultura y la comunicación se refiere, la ciudad llegó al año 1900 con veinticinco publicaciones periódicas, seis teatros, algunas salas de proyecciones cinematográficas aún inestables, ocho librerías y más de 130 tabernas. Lo más significativo fue el debate político que ligó a Andalucía y a Sevilla —convirtiéndolas en *problema*— a la *cuestión española*. Y, en lo tocante a esto, el regionalismo fue un modo andaluz y sevillano de decir regeneracionismo. Probablemente la línea de tensión más fuerte que atraviesa, robustecida por el golpe del 98, la invisible línea que separa el siglo XIX del XX. «Como bien sostiene J. A. Lacomba, la Sevilla de 1900 a 1915 —la de ansias de redefinición cara a vencer su decadencia secular— fue el foco motriz de las “dimensiones teóricas y prácticas” del regionalismo andaluz; la Sevilla en la que “el regionalismo llegó a ser un modo de vida”, “donde todo era sevillano” (A. Villar Movellán)»^[46]. Esto último afecta a lo que algunos autores han denominado *regeneracionismo de calle*, y se concreta en «un conjunto de propuestas que, más o menos al margen del sistema, buscaron alterar el marco existente con

aportaciones inductoras al progreso social»^[47]. Entre ellas, las más importantes fueron las nucleadas por la *apolítica* Unión Nacional de Joaquín Costa, con José Montes Sierra como su hombre sevillano apoyado por las clases mercantiles; después el republicanismo unionista de Solidaridad Andaluza, otra vez con Montes Sierra, además de Juan Pérez Gironés y Prudencio Sánchez de Merodio; y el republicanismo radical-federalista de Lerroux, con Antonio Sánchez Seco, Manuel Blasco Garzón y Diego Martínez Barrio. En esa perspectiva, la redefinición del regionalismo andaluz, como una oferta de *regeneración* más, vino a desenvolverse en una Sevilla tensa, influida por el caso catalán, saciada de carga culturalista local, en el seno de su Ateneo y con el nacionalismo españolista, el krausismo, el georgismo y el republicanismo federal como vectores político-ideológicos a convergir en la personalidad de sus promotores (Felipe Cortines Murube, Félix Sánchez Blanco, Ramiro J. Guardon, Carlos García Oviedo, José María Izquierdo, Mario Méndez Bejarano, Blas Infante, etc.).

Entrada la ciudad en el nuevo siglo, hasta la década de los diez no se apreció un cambio significativo. La evolución demográfica es un excelente indicativo: de 145 315 habitantes en 1900 se pasa sólo a 158 287 en 1910, pero a 205 529 en 1920. En otros aspectos sucede lo mismo, situando la primera década del nuevo siglo como una tierra de nadie en la que los problemas de la centuria anterior no hallaron solución. En 1900 la Liga de Propietarios boicoteó la tan necesaria reforma del alcantarillado; hasta 1905 no se matricularon los seis primeros coches; en 1912 aún no estaba solucionado el problema del agua; en 1913 el 80 por ciento de las calles todavía carecía de aceras. Sólo el impulso de la Exposición Iberoamericana —cuyo proyecto había ganado Aníbal González en 1911— animó a que se plantearan globalmente la cuestión del desarrollo de la ciudad en los proyectos de Sánchez-Dalp (1912), Conde de Halcón (1912), Colombí (1915), Guerrero (1915) y Rodríguez de la Borbolla (1918).



LA CAMPANA, TAL COMO SOBREVIVIÓ HASTA SU DESTRUCCIÓN EN LOS AÑOS SESENTA, PRESIDIDA POR EL EDIFICIO DEL CAFÉ DE PARÍS DE ANÍBAL GONZÁLEZ

Pese a los retrasos, fallos y pésimo planteamiento económico, la exposición convirtió a Sevilla en una ciudad moderna con importantísimas obras, como la recreación del Parque de María Luisa por Forestier, la reforma integral del barrio de Santa Cruz, la apertura del eje Puerta de Jerez-Plaza Nueva, la construcción del Palacio de Justicia (1910), el Matadero (1910-1915) y el Laboratorio Municipal (1913), el inicio de las construcciones del Casino y del Teatro Lope de Vega, del Hotel Cristina (1912) y Alfonso XIII (1913), los pabellones Mudéjar, Real y de Bellas Artes que conforman la Plaza de América (1911-1919), los pasos elevados de la Puerta de Carmona, San Bernardo y la Enramadilla (1914-1927), la plaza de toros Monumental (1918), el nuevo edificio de Correos y Telégrafos (1921) o el proyecto de ensanche exterior de Juan Talavera (1923). La ciudad crece, por fin, pero sin orden; o con un orden que no contempla la globalidad: hacia el sur, como zona privilegiada, en los 1 367 000 metros cuadrados liberados para construir el recinto de la exposición, las avenidas de la Raza, la Victoria, la Palmera y la Borbolla, y los barrios de Heliópolis y El Porvenir; y hacia el Este, en torno a los ejes de Luis Montoto, Eduardo Dato y Ramón y Cajal, con la urbanización del barrio de Nervión llevada a cabo por Aníbal González sobre una superficie de tres millones de metros cuadrados. En la zona de levante, Juan Talavera traza los barrios obreros situados tras el Tamarguillo, como El Cerro del Águila (1923) y Amate (1929). Hacia el norte, la ciudad crece desordenadamente, «por la necesidad de nuevas construcciones baratas que atienden el alojamiento de los inmigrantes que llegan a Sevilla con el señuelo de encontrar trabajo»^[48]. Por ello E. Lemus ha escrito que la exposición no se redujo a «la obra que encerraba su recinto», sino que afectó a toda la renovación de la ciudad desde 1909; Villar Movellán define su impulso como «un salto en el vacío, desde las más arcaicas estructuras sociales, urbanísticas, culturales, sanitarias, hacia la modernidad»; y Pérez Escolano la llama «hito y soporte de la historia urbana de la Sevilla del siglo xx».



LA PLAZA DE AMÉRICA, UNO DE LOS CENTROS DE LA EXPOSICIÓN DE 1919. INSERTADOS EN EL PARQUE DE MARÍA LUISA REDEFINIDO POR FORESTIER.

Es significativo que los más serios intentos de modernización de la ciudad contemplaran su potencial turístico, desde los trabajos de Lerdo y Narbona sobre la ciudad como *estación de invierno* (1900), que consideraban la conversión de la ciudad en «un lugar de atracción turística estable y residencial», hasta el primer concurso para la Exposición, celebrado el mismo año (1911) en que se crea la Comisaría Regia de Turismo. Por ello, si en la Sevilla de 1900 había 12 fondas, 16 casas de huéspedes, 23 posadas y sólo 2 hoteles, en la de 1929 se han reducido los hospedajes más primitivos (fondas y posadas) y han crecido las casas de huéspedes (40) y los hoteles (15), siendo éste último el más fiable indicador de la modernización de la explotación del turismo. Esta *voluntad* turística evidencia una autoconciencia del atractivo de la ciudad, que reside no en lo *moderno* (que afecta sólo al transporte que trae a los turistas y a la hostelería que los acoge), sino en lo *antiguo*. Qué sea esto y donde esté su límite, será el gran debate sobre la ciudad y sobre el *estilo sevillano* que se desarrollará en los primeros treinta años del siglo xx. Avanzamos que, tal vez, lo *antiguo* se interpretara como la mezcla de los restos visibles de la grandeza pasada de la ciudad en sus etapas árabe (Giralda, Alcázar), renacentista (Ayuntamiento, Casa de Pilatos) y sobre todo barroca (templos, palacios, casas de patio, Murillo, Valdés Leal, Zurbarán, imaginería religiosa), que el regionalismo arquitectónico articulará como lenguajes historicistas, y las costumbres y fiestas evolucionadas dentro del ámbito de la nueva cultura popular ligada a las industrias culturales (sobre todo la Feria y la Semana Santa, unidas como *Fiestas de Primavera*, pero también el flamenco y los toros). Todo unido al ensimismamiento de los propios sevillanos, que fundan el culto a la ciudad expresado fundacionalmente en los textos de Izquierdo, Chaves, Cansinos Assens y Romero Murube, o en la música de Joaquín Turina. Es lo que Braojos, Parias y Álvarez Rey identifican como «el indisumulable apego a una personalidad narcisista alimentada incesantemente por el panegírico a las piezas monumentales arquitectónicas, a su creatividad folclórica, a sus genios artísticos, a sus devociones religiosas y a sus costumbres festivas o sus genéricos ritos para disipar el ocio. Formalizado con independencia de coyunturas económicas o de avatares sociales, la constante habida en esto —pozo de tópicos y paradigma de lo andaluz— iluminó el marco escénico de un tipo existencial de sevillano, por su lealtad absoluta a las tradiciones locales, como la popularidad de quienes gerenciaron en uno u otro momento el poder político»^[49].



HOTEL ALFONSO XIII, MÁXIMO SÍMBOLO DEL AUGE DE LA INFRAESTRUCTURA TURÍSTICA EN LOS AÑOS 20.

Esta asombrosa mezcla de afán modernizador (regionalismo y andalucismo como regeneracionismos) y de asunción de conceptos modernos (turismo) con hipertrofia de la identidad y autocomplacencia, hizo posible que la reinención de la ciudad entre 1915 y 1930 fuera, simultáneamente, lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno, lo aperturista y lo ensimismado, lo que mira al pasado y al futuro. De ella nacerá la Sevilla del siglo xx, como una ciudad *inventada* que pareció querer hacer cierta la Sevilla *fantástica* de los literatos y músicos extranjeros del siglo xix; y, dentro de ella, nacerá la Semana Santa que Rodríguez Ojeda en tan gran manera redefinió, en ese sentido a la vez regionalista, historicista, costumbrista y *moderno*.

LA SEVILLA FANTÁSTICA

«Los artistas nos han hecho el regalo de una Andalucía fantástica»^[50], escribió José María Izquierdo en la primera década del siglo xx. Lo mismo puede decirse de la Sevilla que hoy conocemos y añoramos, ciudad recreada primero literaria y operísticamente *desde fuera*, y más tarde —en un proceso asombroso— reinventada *desde dentro* por los escritores y pintores costumbristas, el nacionalismo musical y la arquitectura y urbanismo regionalistas. En este contexto, a Rodríguez Ojeda le cupo ser el Turina, el Aníbal González o el José María Izquierdo que —sobre el legado romántico y decimonónico, culminándolo y destruyéndolo a un tiempo— inventó la *Semana Santa de la gracia* por la que desde entonces divagamos.

Esta re-inención empezó tras el sexenio revolucionario, en 1874. Sevilla, que nunca había olvidado su grandeza y su poder en los siglos xvi y xvii, intentaba salir de una postración que ya duraba más de siglo y medio. En su extenso Siglo de Oro, que culturalmente abarcó también su declive desde mediados del xvii hasta bien entrado el xviii —piénsese que grandes monumentos definitorios de la ciudad, como las parroquias del Salvador o de la Magdalena, son de la mitad de ese siglo—, músicos, pintores, arquitectos, escritores o escultores, crearon el prodigio de

Jerusalén Refundada, de la Nueva Roma y de la Babilonia de Occidente en que simultáneamente se convirtió esta ciudad abierta a todas las corrientes de pensamiento y creación europeas. En aquellos años Sevilla escribía su historia y configuraba su imagen con su propia mano, haciendo propio lo extranjero y sometándolo a su imperio. Pero llegó la gran peste de 1649, que redujo su población a menos de la mitad; y tras ella la pérdida del monopolio comercial con las Indias en 1717. Empobrecida y empequeñecida, la *ciudad caída* (Domínguez Ortiz) se replegó sobre si misma en una nueva realidad agraria y provinciana. Eso sí, herida ya para siempre por la memoria de su gloria perdida, volcada hacia el ensimismamiento en el pasado. Desde este momento, Sevilla, «cumple un destino suicida no de ser, sino de haber sido. (...) Ya no se alza frente al futuro contemplándolo como una tierra por conquistar, porque para ella es una nada de la que nacen días que no dejan memoria»^[51]. Desde su caída, Sevilla será *escrita* fundamentalmente desde una mirada y una sensibilidad externas, porque su carácter de hermosa y gigantesca ruina, de fantasma de una ciudad que tan grande y famosa fue, atraerá a los viajeros que desde finales del XVIII buscan en Italia, en Grecia o en España el exotismo y las huellas de un pasado que se recrea más novelesca que históricamente.

Van llegando los viajeros, fundamentalmente desde mediados del XVIII, intensificándose sus presencias a finales del siglo y sobre todo a lo largo del XIX. En 1779 —y citaremos sólo los más conocidos e influyentes— se publican los libros de *viaje por España* de Swinburne, en 1780 el de Dillon, en 1791 el de Townsend, en 1798 el de Lady Holland, en 1811 el de Jacob, en 1840 el de Gautier, en 1842 el de Standish (éste —*Sevilla y sus alrededores*— monográficamente dedicado a la ciudad), en 1842 el de Borrow, en 1845 el de Ford, en 1850 el de Quentin, en 1862 el del barón Davilliers, en 1872 el de Clark y en 1888 el de France. En el siglo que transcurre desde el libro de viajes de Swinburne al de France, como ya hemos apuntado en el capítulo anterior, se ha pasado de la diligencia al ferrocarril, del barco de vela al de vapor, del *viajero* al *turista*, de los libros de viaje a las guías, del grabado que ilustraba a los primeros (recreación) a la fotografía (información) de los segundos, se ha desarrollado la prensa masiva y la industria cultural ha creado el folletín y la novela popular.

Esta aportará una imagen de la ciudad complementaria de la ofrecida en los libros de viajes: la ciudad de la pasión y del deseo. Porque la ficción (teatral o novelística, también operística) que escogió a Sevilla como escenario, privilegió la oscura carga



PUERTA DE LA PLAZA DE ARMAS.

erótica de la ciudad, simbolizándola en arquetipos de fama mundial: un conquistador y una seductora —Don Juan y Carmen— son sus máximos exponentes. Carmen es un prototipo en principio ajeno y extraño a la ciudad por representar a una mujer que elige en vez de ser elegida, que *devora* a los hombres en vez de someterse a ellos, que sólo es fiel a su pasión^[52]. Interesa subrayar como es esta novela —y, sobre todo, la ópera que treinta años después Bizet compondrá sobre ella— la que impone en todo el mundo el binomio Sevilla/pasión, consolidando la obra ya llevada a cabo por el Don Giovanni mozartiano, pero añadiéndole importantes matices: desaparición de la moralina final (Don Juan sucumbe por sus pecados, mientras que Carmen se ofrenda a la libertad de su pasión); sustitución del concepto de conquista (lo que es propio del macho) por el de seducción (lo que el rol sexual atribuye a la hembra); y papel activo de la ciudad, que pasa de ser el fondo neutro de Don Juan a ser un *agente activo* en el desarrollo del drama pasional, Sevilla como la tierra de la salvaje libertad y la incontrolada pasión (Carmen) enfrentada a un norte racional, devoto y formal (Don José y Micaela), como muy bien analiza González Troyano.



VISTA GENERAL DE SEVILLA, 1925.

A la novela de Merimée y al personaje de Tirso —recreado por Molière, Gluck, Mozart, Gazzaniga, Byron, Dumas, Zorrilla, Pushkin o Kierkegaard—, se añadieron otros estereotipos novelísticos que recrean una ciudad pasional. Escogemos los modelos de Gautier y Louys. La hoy casi olvidada *Militona* de Teophile Gautier prolonga el motivo de los amores desesperados entre una maja y un torero, y en la que se cita en numerosas ocasiones a Sevilla como ciudad de pasiones. Para retratar a su protagonista masculino, el torero Juancho, Gautier escribe: «Era un hombre de veinticinco a veintiocho años. Su tostado cutis, sus ojos de azabache, sus rizosos cabellos, descubrían su origen andaluz. Debía ser de Sevilla, esa negra pupila de la tierra, patria natural de arriesgados mozos, de los hombres de empuje y bien plantados, de los tocadores de guitarra, de los domadores de potros, de los que saben

manejar la navaja y tienen el brazo firme y pronta la mano». En cambio, para caracterizar a su oponente Don Andrés como hombre formal y dominador de sus pasiones, dice que no era descendiente ni del Tenorio ni de Mañara, dos figuras sevillanas identificadas con la mitología macho-pasional del Burlador. Juancho, el sevillano pasional, escogerá, como Carmen, morir de amor: cuando Militona (tras haberle abandonado para casarse con don Andrés) asiste a una de sus faenas, tira el estoque y —mirando al palco de la bella— se deja empitonar por el toro. *La mujer y el pelele* de Pierre Louys enlaza con un motivo erótico presente en Andalucía desde los tiempos de Al-Andalus: el del deseo no consumado, el amor de Bagdad, solarmente plasmado por el autor de *El collar de la paloma*^[53]. Es el grado máximo de deseo, la mayor tensión erótica: la protagonista de la novela basa su dominio sobre don Lope en su no dejarse poseer, en su inaccesibilidad carnal. El cine prolongará estos arquetipos hasta hoy, desde las primeras cármenes mudas hasta las de Godard o Saura, desde el primitivo Don Juan de Baños hasta el de Gonzalo Suárez^[54].

El mundo operístico se sumó a la recreación de Sevilla, desde lugares tan lejanos como San Petersburgo, donde en 1782 se estrenó *El barbero de Sevilla, o la inútil precaución* de Paisiello; Viena, donde en 1786 Mozart presentaba *Las bodas de Fígaro*; Praga, donde el mismo compositor estrenaba en 1787 su *Don Giovanni o El disoluto castigado*; Viena, en la que Beethoven dirigía el estreno de su *Fidelio*; Roma, donde en 1816 se presentaba *Almaviva, o la preocupación inútil*, de Rossini, primer título que tuvo la ópera que después se llamaría *El barbero de Sevilla*; otra vez San Petersburgo, donde un siglo después del *Barbero* de Paisiello —en 1872— se estrenaron *La fuerza del destino*, de Verdi, y *El convidado de piedra*, de Dargomyzskii, basado en el *Don Juan* de Pushkin; París, donde en 1875 se alzó el telón de la Ópera-Cómica para presentar la *Carmen de Bizet*. Estos son algunos de los puntos de partida desde los que el nombre de Sevilla va a sumar a su prestigio literario, el operístico.



EL PASEO DE LAS DELICIAS, INICIO DEL GRAN EJE EXPOSITIVO PROLONGADO POR LA AVENIDA DE LA PALMERA.

La Sevilla *fantástica* genera una polémica, ya en siglo XIX, que va a incidir con fuerza, por sorprendente que pueda parecer, sobre la Sevilla *inventada* del regionalismo. En muchos de los libros de viajes ya es posible detectarlo. Cuando George Borrow, de vuelta a Londres tras su viaje español para difundir la Biblia,

entró en contacto con Richard Ford, éste le aconsejó que publicase sus aventuras personales y se dejara de extractar libracos españoles: «al saber que tenía entre manos una *Biblia en España* —escribió Borrow—, insistió en sus advertencias: nada de vagas descripciones, nada de erudición libresca; hechos, muchos hechos, observados directamente»^[55] El propio Ford, en la extensa introducción de su *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, se refiere despectivamente a los tópicos sobre lo andaluz, y los declara «relegados para que los novelistas extraigan moralejas o adornen un relato»^[56].

El desarrollo de este combate entre fantasía o realidad de la ciudad no está exento de complejidad. Los bandos enfrentados no eran tan sólo el de los creadores (literarios y musicales) y el de los cronistas viajeros. Entre éstos, lo fantástico se había infiltrado en forma de prejuicio. Creen contar —como Ford y Borrow— lo que ven. Pero no son capaces de analizar sus propias percepciones para darse cuenta de que su mirada sobre lo español, y en concreto sobre Sevilla, está influida por la cultura anglosajona protestante y por lo que entonces eran *ideas avanzadas*. Así, la Sevilla arruinada, católica y barroca fue descrita desde una perspectiva por completo extraña a lo que realmente era. Ford, por ejemplo, se empeña en descubrir bajo cada piedra o cada costumbre un paganismo aún vivo en los ritos católicos, que le horrorizan; y Borrow todo lo somete a su inflexible fe de converso al protestantismo. Atinadamente observa Azaña, en el prólogo a *La Biblia en España*: «Es un libro de viajes, cierto; pero hay que entenderse acerca de su calidad. No es un informe a la Sociedad Bíblica respecto de los progresos del Evangelio en España, ni un cuadro del estado político, social, etc., de la nación, ni un itinerario para recién casados, ni una reseña de las catedrales y otros monumentos pergeñada para uso de los *snoobs* de ambos mundos; *La Biblia en España* es una obra de arte, una creación, y con arreglo a eso hay que juzgar de su exactitud, del parecido del retrato y de las *invenciones* del autor»^[57]. Frente a la fantasía absoluta de la ópera y la novela, o relativa de los libros de viajes, como intento de autoconstrucción de su propia imagen, se alzó el costumbrismo literario y pictórico, desde el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, lo que en principio era interés por la real (aunque fuera a través de la observación microscópica de una cotidianeidad desintegrada en sus conformantes formales), pronto se convirtió en una manera de eludirla, enmascarándola tras la anécdota y lo amable.

LA SEVILLA INVENTADA

Entre las novelas costumbristas andaluzas, o entre el teatro quinteriano, y las novelas y piezas musicales que provienen de fuera, los propios sevillanos escogerán como *suyas* a las primeras, incluso oponiéndolas a las segundas como respuesta *desde la tierra* a la visión extranjera. El costumbrismo se constituye así en *visión interior* de lo sevillano. Todos los elementos individuales, los ingredientes menudos, los detalles

acumulados, son reales. Pero hay algo más: el conjunto no responde a la realidad como totalidad de experiencia. Se ha operado la mistificación costumbrista, que gusta de convertir la parte en todo, el detalle en globalidad, para acomodar lo real a sus intereses ideológicos y/o estéticos. Es la ciudad verdadera, pero *idealizada*. Entre 1910 y 1930, en el entorno de la Exposición, se pasará de esa idealización de la ciudad a su invención. La Semana Santa vivirá idéntico y contradictorio proceso, en gran medida por obra de Rodríguez Ojeda. Como ha escrito Rodríguez Barberán, «el arranque del siglo xx es el de una nueva revolución —ahora, sobre todo, estética— en la fiesta, pero también es novedoso para una serie de obras que a través de la arquitectura, la plástica, la literatura o la música, convierten a Sevilla en *tema*, y pugnan por transformar la ciudad. Dicha transformación se mueve, con ciertas dosis de esquizofrenia, entre la reacción y el progreso, entre la *reinención* y la renovación. (...) La necesidad de encontrar los elementos que definan la peculiaridad de *lo sevillano* alcanzará a la Semana Santa, parte en esos momentos de una *primavera sagrada y profana* que tiene en la Feria su otro yo»^[58].



ALFONSO GROSSO, INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE 1929.

En el prólogo a su fundacional *Divagando por la ciudad de la gracia*, escribe José María Izquierdo: «El libro de la ciudad había sido concebido, no como un libro de divagaciones, sino como una obra de meditaciones y de *santa contemplación*... El libro así imaginado debería ofrecer quintaesenciada toda el alma y la vida, el genio y la figura de la ciudad». Se ha iniciado el culto a Sevilla, paralelo en el tiempo, aunque no del todo coincidente en intenciones, de la invención regionalista de la ciudad (y de su Semana Santa). En distancias colmadas de amor y de odio (Cernuda); en entregas, por totales, autodestructivas (Izquierdo); en lejanías que limpian la mirada y convierten a la ciudad en bíblica Tierra Prometida (Cansinos-Assens); hundidos en absorta pasión contemplativa (Romero Murube); refugiados en castillos estilísticos o vitales (Laffón y Sierra): así han construido *otra* visión de la ciudad, afirmada con independencia frente a la foránea-romántica tanto como frente a la interior-costumbrista, un grupo de excelentes escritores sevillanos a lo largo de este siglo,

locos de amor (errados, diría Cernuda) por la ciudad. Entre todos han conformado un subgénero literario que podríamos llamar *Idealismo Sevillano*, que reuniría un no homogéneo grupo de obras —en verso o en prosa, narrativa o ensayística, publicada en forma de libros o de artículos— centrada en la ciudad, entendida como problema, enigma, pasión, razón de vida.

La edificación de esta *ciudad de amor* empezó con la publicación, en 1914, de *Divagando por la ciudad de la gracia*, de José María Izquierdo, ensayo-divagación no erudito, ni sujeto a ninguna disciplina, concebido como reflexión problemática, de dolor y de gozo, sobre la ciudad; y como interés obsesivo por averiguar cual es el ser con el que se la ha investido. Joaquín Romero Murube escribió, justo 20 años más tarde, con ocasión de la muerte de Izquierdo, unos textos fundamentales para entender la posición vital de este autor con respecto a la ciudad. Haciendo variaciones sobre los grandes temas ciudadanos de Izquierdo, Romero Murube analizó a la perfección (al tiempo que proyectaba su propia visión de la ciudad) los rasgos fundamentales del idealismo sevillano. En primer lugar, la separación de lo presente y el casi absoluto desligamiento de lo que no sea la vivencia mística de Sevilla, replegándose a una *morada interior* que es donde vive la experiencia de la ciudad. Basta su estupendo retrato de Izquierdo para dar cuerpo a esta actitud: «No se le veía llegar, y por eso tenía siempre algo de aparecido: y era como si bajase del cielo. (...) Cuando la realidad ambiente destrozaba con el choque de la risa o del grito su mística quietud aparente, él, como no podía defenderse, (...) se esfumaba en aquellas ausencias inesperadas que constituían media vida, media amistad y media conversación con Izquierdo. Todo en él terminaba en fuga o en puntos suspensivos... Estaba siempre en expectación, unido al alma de la ciudad». La tristeza y la melancolía personales se proyectan en la vivencia y la visión de una Sevilla opuesta al tópico de risa y alegría. «Parece que repugna a primera vista —continúa Romero Murube, siempre refiriéndose a Izquierdo— esta nota de tristeza con la encarnación sevillanista de su espíritu. Pero no hay nada de esto. Es cierto que existe una Sevilla superficial, alegre, aérea, cristalina, como un prodigio de armonía y ponderación; ésta es la Sevilla cortical de los que sólo saben enjuiciar por las manifestaciones más simples y llamativas. El auténtico venero del emocionario sevillano es más recóndito y profundo, y muy poca gente logra cautivarlo y definirlo»^[59]. Con ello, Romero Murube afirma la existencia de dos sevillas: una superficial y tópica, que tiene que ver con la ciudad fantástica de óperas, viajeros y novelistas, y también con la amabilidad costumbrista; y otra, más auténtica, que vive bajo ese oropel. A su vez, esta Sevilla *real* se entiende desde posiciones distintas. Aunque desde la distancia actual se pueda hacer un *todo regionalista* que iguale a Ojeda y a Aníbal González, a Turina y a Izquierdo, a Font de Anta y a Romero Murube, la autopercepción de la ciudad, precisamente en estos años en que se re-construye, es más compleja.

A pesar de que, por efecto del brutal corte de la Guerra Civil y la posterior involución y sequía creativa e intelectual, pueda



ANÍBAL GONZÁLEZ, PLAZA DE ESPAÑA.

parecer que el *idealismo sevillano* era una especie de narcisismo aldeano, lo que tal vez acabó siendo, no estaba en la intención de estos autores este propósito. Fue la suya una Sevilla vivida desde una sensibilidad que se esforzaba por vivir abierta a las corrientes de pensamiento y de creación, que reaccionaba contra los *dinosaurios* locales con la misma rabia antiacadémica que en aquellos años recorría la Europa de los *ismos*. No se trata, como podría pensarse en una aproximación superficial o apresurada, de un localismo inculto o desatento. «Puede que *sentir* en sevillano —escribe Romero Murube— sea en cierto grado o profundidad, tesoro exclusivo de los hispánicos temperamentos. Ahora bien; la concepción sevillana, no a base de una onda de cordialidad más o menos asequible, sino sobre un orden de

juicios y razones, coloca ya el sentido interpretativo de la urbe sibilina en un cauce de universalidad, y esto se lo debemos exclusivamente a Izquierdo».



Este esfuerzo de Izquierdo, que fue reconocido por Cernuda y Romero Murube, se prolongó, cinco años más tarde de la publicación de *Divagando por la ciudad de la gracia*, en distintos números de la revista sevillana ultraísta *Grecia*, en los que Rafael Cansinos-Assens publicó una serie de textos^[60] que multiplicaban por mucho ese arrebató místico hacia la ciudad que Romero Murube llamó *platonismo*. Tal vez sean las suyas las páginas más apasionadas que jamás se hayan escrito sobre Sevilla. Es fundamental el carácter nostálgico de su pasión: Cansinos-Assens abandonó Sevilla en 1895, cuando sólo contaba 12 años, y no tuvo una vida fácil. El Sur representaba la luz, el calor y la vida de un pasado amable, que en su escritura de semítica

exuberancia, tiene el poder conmovedor de conjurar a Sevilla desde la distancia. Una breve suma de citas puede dar una idea pálida del brillo y de la emoción de sus prosas sevillanas: «La alegría de ser el hijo de la blanca ciudad (...) que tiene su amplio pecho desgarrado por la ternura fluyente de un gran río fabuloso, que llega hasta el mar^[61] (...) ¡Hijos de mediodía! ¿Quién que no esté entre nosotros, quién que no haya sentido nuestra grave canícula podrá comprender nuestra pasión? (...) Nuestro mediodía ardiente es un desierto de pasión en el que nuestro corazón se sacrifica por el bien del mundo: de nuestros ojos secos salen ríos de llanto que refrescan toda la tierra^[62]. ¡Oh ciudad de la infancia! ¿No sería ya demasiado tarde para que yo volviese a ti? (...) ¿Qué sería de mí si un día emprendiese resuelto el camino del sur, si al fin traspusiese ese arco terrible y florido tras el que un pasado intacto me aguarda y se me brindan los más nuevos júbilos? (...) ¿Sería posible verte y no olvidarse de todo?^[63] El Sur es el país de toda abundancia, de toda plenitud; el Sur es el país donde los tesoros se entregan, el lugar donde las puertas están sólo entornadas, donde los ríos se desbordan, traspasando todo límite, donde los frutos se extravasan de los cercados, donde las almas se abren para dejar salir sus secretos. (...) Donde las manos rasgan jugando las telas más hermosas para enjugar heridas. (...) Donde la carne está ávida de abrirse en heridas profundas. (...) El Sur es el corazón ilimitado de sus hijos, tristes de no ser infinitos.^[64] Todo lo que se sueña está logrado en ti, sábado prodigioso, cénit, cumbre y término. Cuando se pronuncia tu nombre, madura todo germen, se abren todos los otros. Tu eres agosto entre los meses.^[65] En esa ciudad clara de gracia, tu alma no se hubiera cubierto de nieblas de congoja... Mira, oh corazón, todo lo que has perdido.^[66] Como los que están en un destierro; así me acuerdo de ti, oh ciudad de la elegía, en cuyas calles se respira el mismo aire que en Jerusalem. (...) Y así evitamos el escuchar tu nombre: y con nuestro silencio te negamos en medio de las gentes: porque no queremos recordar lo que hemos perdido. Pero en el fondo de nuestro silencio, llevamos vivo tu recuerdo, y tu nombre canta dentro de nosotros: y en las noches radiantes, cuando las estrellas parecen gavillas de azahares, en el tiempo de la primavera, pensando en ti, no podemos contener las lágrimas^[67]». Cansinos-Assens ha convertido el idealismo sevillano en un llanto por Jerusalem, y la ciudad es evocada con las cadencias —dolorosas y sensuales a un tiempo— con que era recordada la tierra sagrada de Israel desde las orillas de los ríos de Babilonia. Nunca se había sacralizado de tal forma el nombre —casi ni pronunciado en la mayoría de los textos— de Sevilla.

En 1921 veía la luz *La ciudad*, de Manuel Chaves Nogales, libro fundamental (en su real sentido de fundamento) para el *idealismo sevillano*. Romero Murube lo consideraba inferior a *Divagando por la ciudad de la gracia*, pero erraba: su Libro Primero contiene momentos únicos de reflexión sobre Sevilla, superiores a las intuiciones de Izquierdo y —sobre todo— servidas con mejor pluma. Con importantes dosis de lucidez. Es el inicio del discurso a la vez crítico y laudatorio de

la ciudad, o la definitiva manifestación de Sevilla no sólo como *tema*, sino *problema*. Una de sus aportaciones es la idea del no vivir del sevillano: en Sevilla no se envejece, el ciclo de la vida no se cumple y, por ello, es una ciudad de niños prodigios y de hombres pueriles, sin ancianos, sólo con *viejecitos pintorescos*. Al sevillano «se le va la vida disponiéndose a vivirla» y «camina al no ser con los ojos cerrados». La causa es el encantamiento de la ciudad, que engendra también «el dolor de la ciudad y la tragedia de nuestra inconsciencia». Hasta que es demasiado tarde, y lo real se impone rompiendo el ensueño. Por ello, «en nuestra ciudad, la muerte es siempre un asesinato». Sevilla es así, a la vez, infierno y gloria, donde se consuma el oscuro placer de la renuncia. Éste es un concepto aportado por Chaves y después desarrollado, entre otros, por Romero Murube y Luis Cernuda. López Estrada, en el prólogo al volumen antológico dedicado a Romero Murube *Verso y prosa*, hace una felicísima recreación del concepto, aplicándolo al propio Romero Murube: «El poeta ya se recoge en las esencias de su tierra. Ya se decidió a servir su sino andaluz, y se siente resignadamente gozoso en sus límites. El gozo de los límites implica una oscura conciencia de renunciación». Es la reclusión progresiva en la obsesión ciudadana, que —lejos de la enriquecedora nostalgia de Cansinos— sujeta al territorio y acaba por llenar por completo el ánimo, como si se hiciera cierto el temor de Cansinos a que su vuelta a Sevilla supusiera olvidarse de todo, menos de la ciudad misma. «Alguna vez pensamos que estas inquietudes sevillanistas no sean sino una aberración», escribió Chaves. Es lo que se expresa en el espléndido y sentido retrato de José María Izquierdo incluido por Luis Cernuda en *Ocnos*, en el que halla un diagnóstico para el mal de Sevilla: es un error de amor. «¿Por qué se obstinó alicortado en su rincón provinciano, pendón de bandería regional para unos cuantos compadres que no podían comprenderle?... Creo que todo fue causa de un error de amor: el amor a la ciudad de espléndido pasado, cuyo espíritu acaso quiso él resucitar, dando para ello lo mejor que tenía, sacrificando su nombre y su obra». La ciudad como razón de ser y de no ser, a un tiempo. ¿Es el sino de todas las ciudades realmente *vividas*? Luis Martín Santos escribió en *Tiempo de silencio* que «un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de



ANUNCIO DEL PABELLÓN DE LA PERFUMERÍA GAL EN LA EXPOSICIÓN DE 1929.

ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser». ¿En Sevilla este sino universal se carga de especiales connotaciones destructivas? Chaves la describe como «la ciudad falsa, la ciudad engañadora», una Medusa que petrifica con su mirada, «eterna, porque ha hecho de su vida su propia religión». Esto es lo que convierte a sus adoradores en «impenitentes divagadores (...) románticos enamorados de la ciudad (...) enfermos incurables de ciudadanía mística y sedentaria», en la que «vamos quemando nuestros días en gozar de este goce indefinido, que sin sensación perceptible nos sujeta a un interminable deambular desorientados». Esta ciudad que Chaves construye como un texto («nos damos gozosos a la lectura de la ciudad») que debe ser analizado, comentado, interpretado, desde la vivencia personal que cada cual tenga de ella, tiene páginas decisivas para su recto entendimiento. La Semana Santa y el culto a las imágenes son la visualización del alma misma de la ciudad, resuelta en «una nueva belleza» conquistada «por el camino del dolor, en el dolor mismo».



ANIBAL GONZALEZ. CASA MODERNISTA EN CALLE ORFILA.

En estos cuatro autores — Izquierdo, Cansinos, Chaves y Romero Murube— queda definido el idealismo —o platonismo— sevillano. Muchos otros se sumarán, tras o junto a ellos, al ensayo que tiene a Sevilla como *tema*, culminando, en el período que nos afecta, con el curioso *Sevilla y el andalucismo* de José María Salaverría, publicado el mismo año de la Exposición, y coincidente con los anteriores en la radical condena de la hipertrofia folclórica. Ortega y Gasset, con el célebre texto en que define a Sevilla como un decorado en el que los ciudadanos hacen de figurantes, es tal vez quien con menos palabras mejor definió lo que en la ciudad estaba sucediendo (obviando el matiz de las

corrientes internas que se enfrentaban en torno al concepto de *lo sevillano*, tal vez por entender, como Chaves Nogales, que el sólo hacerlo era ya en sí mismo aberrante). Este proceso de construcción de una ciudad en realidad imaginaria —existencial, dirían ellos— fue paralelo en el tiempo al regionalismo arquitectónico que reinventaba la ciudad también buscando una definición del *estilo sevillano*. Sin embargo, la idea de *lo sevillano* de unos y otros no era coincidente. En 1924 —en plena apoteosis regionalista, relanzada ya la Exposición Iberoamericana del 29— escribía Romero Murube: «Desacertadas normas edilicias, afán de pseudosevillanismo,

o, las más de las veces, inopias de gusto, tanto en particulares como en corporaciones, van poco a poco, así material como espiritualmente, despojando a Sevilla, a nuestra Hispalia, de su gracia natural... Alguien, íntimamente, nos ha insinuado la idea de formar una Agrupación de Amigos de Sevilla, para tratar de impedir tantos desafueros y equívocos; habría para ello que hacer enmudecer muchas plumas, que lapidar muchas fachadas, que destruir muchos monigotes de azulejería, y toda la neoconfeitería relamida de las plazas, de los jardines y de los paseos». Es el rechazo frontal de la nueva Sevilla que estaba naciendo. Y que —curiosamente—, como ya se ha dicho, lo hacía con la misma idea de re-construcción de la ciudad a partir de una investigación sobre su *esencia*. Evidentemente algunos de estos escritores del *platonismo sevillano* que plantaban cara al tópico (exterior e interior: el de la *Sevilla fantástica* y el de la *Sevilla inventada*) y luchaban por la recuperación, bajo los escombros de las óperas y las novelas, del supuesto ser verdadero de la ciudad, no compartían proyecto con los arquitectos y su hermoso cuanto caprichoso delirio formal de arquitecturas decorativistas. Desde la perspectiva que da el transcurso de medio siglo, en 1978, el arquitecto José Ramón Sierra vinculaba la re-construcción de la ciudad regionalista y la elección de sus modelos arquitectónicos, con el desarrollo de la Sevilla burguesa decimonónica: «Cuando la ciudad del XIX empieza, a partir de la Desamortización, a imaginarse vanamente burguesa, es a esta arquitectura del XVI donde acude para extraer los repertorios formales capaces de resolver desde la tradición de los tiempos gloriosos un programa organizativo doméstico resumido y simplificado. Las consecuencias de tal indigencia de recursos y fuentes no se hacen esperar, y cuando, poco tiempo después, los eruditos locales del primer regionalismo elaboran los prototipos ideológicos de la casa sevillana, en ocasiones meros modelos ejemplares, recurren de nuevo a la vivienda señorial del XVI (...) Pueden resumirse en tres las consecuencias más importantes que tuvo para la arquitectura doméstica de la ciudad aquella fijación del *estilo sevillano*. En primer lugar, al fundamentar la construcción de los modelos en una sucesión de temas ornamentales desconexos, proponía intencionadamente una pintoresca lectura de la propia arquitectura señorial del siglo XVI. En segundo lugar, bloqueó de alguna manera el encuentro contradictorio y creador de *una cultura sevillana ocupada de la ciudad* con la modernidad. Y en tercer lugar, impidió el intento de encontrar en la diversidad y complejidad del caserío sevillano, una alternativa al entendimiento de la ciudad desde la arquitectura doméstica». No es abusivo identificar la *cultura sevillana ocupada de la ciudad* con los autores del idealismo, con los poetas que rondaban en torno a las revistas *Bética*, *Grecia* y *Mediodía*.

La reinención arquitectónica de la ciudad tomó cuerpo solo dos años antes de la publicación de *Divagando por la ciudad de la gracia*, en 1912, con el concurso de casas *de estilo sevillano* que Villar Movellán cita como punto de partida del desarrollo de la arquitectura regionalista, que hace morir, en su estado puro, en 1935. Ello traza un paralelismo temporal

absoluto con los desarrollos literarios, que arrancan en 1914 con la citada obra de Izquierdo y mueren con la Guerra Civil, y con la obra *moderna* de Ojeda, que se inicia con el manto de malla de la Esperanza Macarena (1900) y se cierra con su fallecimiento (1930). Esta *edad regionalista* de la ciudad, que la marcará hasta ser destrozada por el desarrollismo a partir de los años sesenta y configurará la *idea arquitectónica* de Sevilla que la ciudad asume como propia, abarca, además de las grandes obras ligadas a la exposición y ya señaladas (plazas de España y América, diseño del parque de María Luisa, trazado de los ejes de la Borbolla y la Palmera...), un importantísimo número de actuaciones



PABELLÓN DE LA PERFUMERÍA GAL EN LA EXPOSICIÓN DE 1929.

y construcciones en el casco antiguo, como la remodelación del barrio de Santa Cruz o la apertura del eje Puerta de Jerez a Plaza Nueva, con el trazado de la actual avenida de la Constitución. En cuanto a piezas de arquitectura civil, si trazáramos un arco que fuera de la modernista Joyería Reyes (1900, Juan de los Reyes) a la racionalista Casa Duclós (1930, José Luis Sert), por abarcar los extremos de la etapa *revolucionaria* de Ojeda, coincidente con el regionalismo arquitectónico y el idealismo literario, además señalada en su inicio y conclusión por estilos *modernos* que serán invisibilizados por el auge regionalista, podríamos señalar, el edificio de viviendas de c/Alfonso XIII 27 y 29 (1906, Aníbal González), el de la esquina Adriano y Pastor y Landero (1912, Gómez Millán), el edificio del bar Laredo (1918, Rafael Balbuena y Huertas), el teatro Coliseo (1925, Gómez Millán) o el edificio de la Telefónica (1926, Juan Talavera).

Esta ciudad escrita o edificada era, en esos mismos años, *puesta en música* por Joaquín Turina. Su contribución a la invención de Sevilla es luminosa, serena, feliz. Su Sevilla recreada desde París o desde Madrid tiene, como contacto fundamental con la de Cansinos-Assens, el constituirse en Tierra Prometida. Y con la de los jóvenes poetas locales, el replanteamiento de realidades sevillanas más o menos tergiversadas, más o menos *embellecidas*, para volver a vestirlas de verdad. Todo en el terreno del nacionalismo musical que casi monopolizó la vida musical española en los primeros 30 años del siglo xx (y en cuyo desarrollo había sido tan importante la famosa reunión de 1907 en París, tras el estreno del opus 1 turiniano —el Quinteto en Sol menor— en la que Albéniz *convirtió* a los



PASAJE DE ORIENTE

jóvenes *afrancesados* Turina y Falla al nacionalismo musical). Para tener una idea de la posición que Sevilla —como ciudad idealizada— ocupó en la vida y la obra de Turina, basta repasar su catálogo de obras y entresacar las que dedicó a la interpretación, evocación, recreación y reflexión sobre la ciudad: *Sevilla* (op. 2), *Rincones sevillanos* (op. 5), *La procesión del Rocío* (op. 9), *Sinfonía sevillana* (op. 23), *Sevillana* (op. 29), *La venta de los gatos* (op. 32), *El barrio de Santa Cruz* (op. 33), *Canto a Sevilla* (op. 37), *La leyenda de la Giralda* (op. 40), *Saeta en forma de salve a la Esperanza Macarena* (op. 60), *Mujeres de Sevilla* (op. 89) y *Por las calles de Sevilla* (op. 96). Si se piensa que todas (menos el op. 96) están compuestas entre 1907 y 1936, se ve con claridad su carácter de absoluta coincidencia con los textos

fundamentales de los escritores idealistas y con los desarrollos del regionalismo arquitectónico.

Qué Semana Santa se vivió en aquella Sevilla, en qué forma cambió mientras la ciudad cambiaba, y en qué medida Rodríguez Ojeda fue agente de ese cambio es lo que ocupará nuestro último epígrafe.

LITURGIAS CIUDADANAS: LA SEMANA SANTA DE RODRÍGUEZ OJEDA COMO REALIDAD, FANTASÍA E INVENCION

Tras el sexenio revolucionario, la Restauración supone la re-invenición de la Semana Santa —ya parcialmente recuperada en tiempos de los Montpensier (1848-1870)— y el inicio de su conformación moderna, que conducirá a su ser actual con la *revolución* de Juan Manuel Rodríguez Ojeda como eje fundamental de transformación. No es que la Semana Santa fuera inmutable, que conoció evoluciones formales de importancia, sino que entró en el *tiempo corto* de la modernidad industrializada y como tantas otras cosas en la sociedad, evolucionó con una rapidez antes desconocida. Dos textos pueden enfrentarse aquí, como posiciones encontradas en torno a percepciones decimonónicas de la Semana Santa. Uno, ya citado, es el de Antoine Latour escrito en 1848: «Cada día es menor el poder del catolicismo en la exhibición popular de este drama de la Pasión de Cristo representado en el templo y en la calle, delante del espectador cada vez más indiferente». El otro, fue escrito en 1887 por Luis Montoto, y describe el paso de la Macarena por la calle: «Las saetas, los gritos de entusiasmo, aquella muchedumbre inquieta que va de un lado para otro con el viva en los labios y

el frenético regocijo en la mirada, siempre fija en la sagrada imagen». Ambos son plenamente modernos, en el sentido de que en el primer se desvela una Semana Santa puramente espectacular y turística, y en el otro una Semana Santa definitivamente convertida en una fiesta religiosa. Y son aún más modernos —aunque contrapuestos— en una apreciación fundamental: para Latour las imágenes pasan ante un «espectador cada vez más indiferente», mientras que en Montoto, aún entre saetas, vivas y «frenético regocijo», la mirada está «siempre fija en la sagrada imagen». Este convivir dentro de la fiesta sagrada del espectáculo (incluyendo la mirada ajena de los turistas y la mirada indiferente del sevillano reducido a *espectador*, es muy significativo que Latour emplee esta palabra) y la fiesta popular costumbrista (lo que incluye la participación activa descrita por Montoto); de la indiferencia ante la religiosidad *ortodoxa* («cada día es menor el poder del catolicismo») y crecimiento de la religiosidad natural (apunta poco más adelante Montoto que todo tiene «un sabor tan popular y tan sencillo»), es lo que definirá la moderna celebración de la Semana Santa que ha pasado, en la segunda mitad del XIX del *tiempo largo* de la ciudad del Antiguo Régimen al *tiempo corto* de la modernidad burguesa. En 1890 lo percibirá un viajero francés, Belloc, que escribió: «Esta mezcla de lo sagrado y de lo profano es una de las características de Andalucía: todo es una ocasión para el placer».



LA MACARENA EN LA RESOLANA, ANTE EL ACTUAL BAR PLATA

En la evolución de los palios se aprecia de forma clara la diferencia entre los ritmos de ese antiguo *tiempo largo* (del siglo XVII a las constituciones liberales del XIX), y este *tiempo corto* que acelerará su transformación desde mediados del XIX, en aceleración progresiva que culminará en la *revolución* de Ojeda. Durante los siglos XVII y XVIII la estructura simple del palio no sufrió grandes transformaciones, ni en su configuración ni en el color. El paso de Cristo, desde el modelo clásico del XVII, tampoco varió en lo sustancial. Ni tan siquiera los colores de las túnicas, mantos y sayas que vestían a las imágenes eran otros, por rigor penitencial, que el negro y el morado. Aun a mediados del XIX, por ejemplo, todas las vírgenes menos la de

Montserrat vestían de negro y se cobijaban bajo palios y mantos del mismo color, y aun ésta lo hacía de azul marino (palio de Patrocinio López, 1855). La norma se rompió (¿casualmente?) en la segunda mitad del siglo pasado, cuando —por corresponderse a los colores dominicos, la orden rectora del convento de Monte-Sion — la Virgen del Rosario fue vestida con el tradicional manto negro, pero con saya blanca, mientras —como es constatable ya en 1882— se incorporaban poco a poco colores: el granate del manto del Valle, el verde de la Macarena y el azul celeste en el de la Esperanza de Triana. Cuando el siglo termina, en sólo treinta años, lo que había sido inmutable durante dos siglos y medio está ya totalmente transformado. Las túnicas de Cristo son transformadas por la gran pieza inicial que fue la bordada por Manuel Ariza para Pasión en 1845, conocida como la de los cuernos de la abundancia. Como escribe Antonio Mañes, «al finalizar el siglo XIX, en 1899, se han introducido los colores que podemos presenciar en la actualidad. En estas fechas se empieza a imponer la saya blanca en otras imágenes. Además de la Virgen del Rosario de Montesión, la utiliza la Macarena, la O, la Merced, de Pasión y Montserrat. En este año, Nuestra Señora de la Presentación luce una saya de color guinda y un manto azul, convirtiéndose así en la primera imagen de Nuestra Señora que luce en la Semana Santa los colores de la Inmaculada Concepción. El viejo concepto de vestir a las imágenes con los colores litúrgicos que hacen alusión al luto y a la penitencia, se puede decir que en su generalidad han desaparecido a fines del Ochocientos»^[68]. Las innovaciones *románticas* de las Antúnez, Patrocinio López, Eloísa Ribera o Teresa del Castillo, la rigurosamente contemporánea innovación neogótica de Antonio Canto Torralva y Teresa del Castillo (vestiduras del paso del Duelo, 1880), quedaron pronto borradas, en virtud de esa aceleración *moderna* de la que Juan Manuel Rodríguez Ojeda será el máximo exponente. Es su gloria y también su condena, porque para *inventar* la Semana Santa del siglo XX, tuvo que destruir la del XIX.

Se había formado Ojeda en el taller de las Antúnez, donde trabajaba su hermana Josefa Rodríguez Ojeda. El capítulo inmediato, dedicado a su biografía y al análisis de su producción, dará razón de los hechos. Aquí interesa destacar el cambio entre su obra aún vinculada al XIX y lo que el manto de malla de la Esperanza Macarena supuso en 1900. En realidad, esta hermandad podría sintetizar toda su trayectoria, desde que alteró la forma de vestir a la Virgen siendo su prioste, en 1877, hasta el manto de tisú, que la Macarena estrena el año de la muerte del bordador. Justo en el ecuador de este trayecto, el manto de malla simboliza con mayor fuerza que ninguna otra pieza el cambio operado por Ojeda: se extrema el tono del color, aparece la red dorada que le dará el nombre popular de *camaronero*, se insertan por primera vez ángeles bordados en sedas de colores. Tras él, vendrán los grandes palios, mantos, túnicas y sayas; la invención del atuendo de hebrea, el diseño de la túnica de capa, y tantas otras maravillosas *invenciones* de este genio absoluto, Turina del oro y terciopelo, Aníbal González de la arquitectura de los palios, Izquierdo, Chaves o

Romero Murube de los cielos perdidos y cada año reencontrados de algunos de los mejores pasos de Sevilla.

Gracias en gran medida a Ojeda, aunque no sólo a él, la Semana Santa de entre 1900 y 1930 adquirió un perfil de gracia popular, elegante alegría, refinada reinterpretación de los legados barroco y romántico, que se expresa en la forma de llevar y adornar los pasos y en las músicas que los acompañan. Todo era fruto de esa vitalidad ciudadana, que en lo que se refiere a la Semana Santa se expresa, antes que en otra cosa, en la extraordinaria fundación de hermandades y hasta días procesionales nuevos entre 1900 y 1930. Se crean las hermandades de Santa Cruz y el Baratillo (1904), la Bofetada (1919), San Roque (1921), la Candelaria (1922), los Estudiantes (1924), San Esteban (1926), Jesús despojado (1927); al tiempo que se reorganizan las de San Benito y Las Penas de San Vicente (1924). La costumbre antigua de que las



GÓMEZ MILLÁN, TEATRO COLISEO

procesiones se redujeran al Domingo de Ramos, Jueves Santo, Madrugada y Viernes Santo se rompe, ocupando los desfiles toda la semana (creación del Lunes Santo procesional en 1923). La marcha fúnebre para banda, herencia del romanticismo, cuaja en el último cuarto del siglo XIX y fija sus modelos referenciales en su última década con *Quinta Angustia* de Font y Marimón (1895) y, sobre todo, *Virgen del Valle* (1893) de Vicente Gómez Zarzuela, referencia y culminación de la marcha fúnebre sevillana. Entre 1900 y 1930 se desarrolla este modelo —incardinándose en el nacionalismo musical— gracias, sobre todo, a las aportaciones de Font Fernández y los hermanos Font de Anta, hijo y nietos del compositor de *Quinta Angustia*, que hacen las extraordinarias aportaciones de *Soleá, dame la mano* (1912) y *Amarguras* (1919). La gran novedad, que se correspondería a esa costumbrista *Semana Santa de la gracia* tan característica del primer tercio del siglo XX, es la aparición de las bandas militares interpretando marchas para palio, añadiendo la sección de cornetas, acentuando la percusión y desarrollando un marcado aire popular y festivo en las composiciones. Estas marchas serían como el trasunto de los colores que aparecen en los palios, de las fantasías —mallas, caídas dentadas— que transforman sus arquitecturas y de la más airosa forma de llevar los pasos. «Los capataces de este siglo, dicen las autorizadas voces de Luis León y Alejandro Ollero^[69], transformaron la manera de llevar los pasos, pues si antiguamente se adornaban con pocas flores y cera, es en esta época cuando se recargan más de dichos adornos, pesando más los pasos y haciendo más lento el movimiento de los mismos debido a su peso y querer a

su vez la cofradía más lucimiento». Manuel López Farfán, músico militar, será el artífice del cambio, en 1924 y 1925, con sus marchas *Estrella Sublime* y *Pasan los campanilleros*, que según los dos capataces antes citados, «parecen estar hechas para el arte de llevar los pasos de palio». Si referenciáramos en Ojeda estos cambios, las marchas de los Font de Anta se corresponderían a sus palios y mantos *clásicos* de la Presentación, Mayor Dolor y Traspaso, Victoria o Amargura, y las de Farfán a los *modernos* de la Macarena, la Hiniesta o la Candelaria. La música de las palabras de los escritores del idealismo sevillano se suma a esta re-construcción de la Semana Santa desde sus mismos textos fundacionales —espléndidas las reflexiones de Chaves Nogales en *La ciudad*, especialmente el maravilloso fragmento dedicado a la capilla del Gran Poder en San Lorenzo—, hasta *Semana Santa, teoría y realidad* de Núñez de Herrera —impresionante, también, el texto dedicado al Gran Poder—, pasando por las obras de Adriano del Valle o Rafael Laffón (espléndido su *Ditirambo de las cofradías* de 1926).



LA VIRGEN DEL REFUGIO ENFILANDO LA CALLE JUAN DE LA CUEVA HACIA 1930.

Estos cambios tienen, esperamos haberlo evidenciado, una razón y un sentido en lo político, en lo social, en lo cultural, siempre ligado a los tiempos de evolución histórica de la ciudad. Por ello, y tratándose de la Semana Santa, para terminar nos preguntamos: ¿También en lo religioso tienen sentido? ¿Más allá de lo artístico, tiene otro sentido la producción de ornamentos para el culto a las imágenes? Hay que responder que sí. La Semana Santa es una acción litúrgica. Es importante que acudamos a las fuentes de definición y contextualización de la palabra liturgia, empezando por el Catecismo de la Iglesia Católica, para que no parezca desligada de la Semana Santa como fiesta en la calle, lujo de mantos y palios, refinamiento de arquitecturas efímeras tan perfectas que los mejores de entre ellos son como el Partenón del canon sevillano. «La Liturgia es *acción del Cristo total*. Por tanto, quienes celebran esta *acción*, independientemente de la existencia o no de signos sacramentales, participan ya de la liturgia del cielo, allí donde la celebración es enteramente *Comunión y Fiesta*^[70]. (...) Es toda *la comunidad, el Cuerpo de Cristo*

unido a su cabeza quien celebra. “Las acciones litúrgicas no son acciones privadas, sino celebraciones de la Iglesia, que es *sacramento de unidad*, esto es, pueblo santo, congregado y ordenado bajo la dirección de los obispos, por tanto, pertenecen a todo el Cuerpo de la Iglesia, influyen en él y lo manifiestan, pero afectan a cada miembro de este cuerpo de manera diferente, según la diversidad de órdenes, funciones y participación actual” (SC 26)^[71]. (...) Una comunidad sacramental está tejida de signos y de símbolos. Según la pedagogía divina de la salvación, su significado tiene su raíz en la obra de la creación y en la cultura humana, se perfila en los acontecimientos de la Antigua Alianza y se revela en plenitud en la persona y la obra de Cristo^[72]. (...) En la vida humana, signos y símbolos ocupan un lugar importante. El hombre, siendo un ser a la vez corporal y espiritual, expresa y percibe las realidades espirituales a través de signos y de símbolos materiales. Como ser social, el hombre necesita signos y símbolos para comunicarse con los demás, mediante el lenguaje, gestos y acciones. Lo mismo sucede en su relación con Dios^[73]. Dios habla al hombre a través de la creación visible. El cosmos material se presenta a la inteligencia del hombre para que vea en él las huellas de su creador. La luz y la noche, el viento y el fuego, el agua y la tierra, el árbol y los frutos hablan de Dios, simbolizan a la vez su grandeza y su proximidad^[74]. (...) Lo mismo sucede con los signos sociales de la vida de los hombres: lavar y unguir, partir el pan y compartir la copa, pueden expresar la presencia santificante de Dios y la gratitud del hombre hacia su Creador^[75]. (...) La liturgia de la Iglesia presupone, integra y santifica elementos de la creación y de la cultura humana configurándoles la dignidad de signos de la gracia, de la creación nueva en Jesucristo^[76]. (...) La imagen sagrada, el icono litúrgico, representa principalmente a Cristo^[77]. (...) La iconografía cristiana transcribe mediante la imagen el mensaje evangélico que la Sagrada Escritura transmite mediante la palabra. Imagen y Palabra se esclarecen mutuamente^[78]. (...) Todos los signos de la celebración litúrgica hacen referencia a Cristo: también las imágenes sagradas de la Santísima Madre de Dios y de los santos. Significan, en efecto, a Cristo que es glorificado en ellos^[79]. (...) La celebración de la liturgia debe corresponder al genio y cultura de los diferentes pueblos^[80]. (...) “En la liturgia, sobre todo en la de los sacramentos, existe una *parte inmutable* —por ser de institución divina— de la que la Iglesia es guardiana, y partes *susceptibles de cambio*, que ella tiene el poder, y a veces incluso el deber, de adaptar a las culturas de los pueblos recientemente evangelizados” (Juan Pablo II, Lit. ap. *Vicesimus quintus annus* 16)»^[81].



LA MACARENA EN LA CALLE JAIRA.

En este sentido, la modernidad de la Semana Santa es extraordinaria. «Hasta los años sesenta —escribe Luis Maldonado^[82]—, la liturgia había sido considerada y vivida como un cierto *apartheid*, un mucho sacralista y un algo aristocratizante. Gozaba de cierta extrateritorialidad que la mantenía inmune y al margen de otros momentos de la existencia eclesial. A partir de la reforma conciliar del Vaticano II se empezó a percibir con toda acuidad esa estrecha relación que debe tener la celebración litúrgica con la evangelización, la pedagogía de la fe y la vida del hombre en el mundo, en la sociedad, dentro de los correspondientes contextos culturales». La interpretación posconciliar que de esto se hizo planteó no pocos problemas entre las cofradías y algún sector del clero, que entendía, erróneamente, que el Vaticano II relativizaba el boato externo de las cofradías, y que hasta lo condenaba como lujo que ofendía la necesidad de los más débiles y el espíritu de sobriedad propio de un cristiano. La percepción del aparato litúrgico cofrade fue negativa para muchos cristianos comprometidos. Se dio así la paradoja de que los sectores más progresistas atacaban (o ignoraban) a las cofradías mientras los más conservadores las defendían, cuando en realidad lo que la Semana Santa representa como celebración comunitaria de la Pasión a través de su inculturación en un tejido socio-histórico concreto se atenía por completo a las disposiciones conciliares. La confusión de los tiempos — todo sucedía cuando una parte de la Iglesia española tomaba posiciones contra el Régimen, que tuvo muchos apoyos en las hermandades— impidió ver con claridad lo que subraya Luis Maldonado acerca de las acciones litúrgicas: «Cuando Jesús habla a la samaritana de ese culto nuevo que él trae, el culto *en espíritu y en verdad* (Juan 4, 23), no se refiere a un culto interiorizante, espiritualista, consistente en una vida ética a secas, ajustada a los imperativos categóricos, dictado por un catálogo de virtudes... Esta interpretación, propia de los teólogos liberales del siglo pasado, ha sido considerada en los últimos años como ajena a su genuino significado bíblico. La exégesis y la teología actuales nos han hecho comprender que ese espíritu y esa verdad se refieren al *Pneuma*, don escatológico de los últimos tiempos, realidad

personal-trinitaria comunicada al mundo. No designan un alma o una mente separadas, independientes de lo corporal, inmateriales, desencarnadas. Son, por el contrario, la fuerza de Dios, su aliento poderoso que penetra, reconcilia, renueva toda la creación iniciando la gran transfiguración de las postrimerías. Lo específico de la liturgia cristiana no es, por tanto, una *espiritualización* de tipo dualista, neoplatonizante o gnóstico ni una reducción a la ética». Desde esta perspectiva, es posible considerar la Semana Santa sevillana, con todo su aparato y también con todas sus contradicciones, como una acción inculturadora que ha desarrollado una liturgia propia, nunca suficiente, por supuesto, frente a la liturgia cristológica, escatológica y sacramental (los sacramentos como actos litúrgicos que religan en verdad con el Espíritu), nunca suficiente, tampoco, frente a la acción caritativa que necesariamente se desprende de ellas como su fruto, pero sí digna de toda consideración y muy valiosa si se parte del principio de que «la fe lo es siempre de hombres concretos, en el espacio y el tiempo de la historia: en la cultura». Por lo tanto, no ascendiendo a la Semana Santa donde no le corresponde estar, pero tampoco descendiendo donde no se merece estar, se puede decir que mantos, coronas, palios, túnicas, músicas, cortejos, son un modo de expresar a través de la cultura —en un espacio y unos tiempos concretos— una experiencia de fe.

Así, desde la Semana Santa del año 2000, en el centenario del fastuoso manto de malla de la Esperanza Macarena, nos es más fácil comprender que además de revolucionar la tradición que aprendió en el taller de las Antúnez, además de expresar la alegre vitalidad de la Sevilla regionalista que caminaba «alegre y confiada» hacia el 29, además de reinventar la Semana Santa al igual que lo hacían con Sevilla arquitectos, pintores, músicos y escritores, Juan Manuel Rodríguez Ojeda estaba definiendo el nuevo sentido de la Semana Santa como acción litúrgica. Hoy sabemos que sus mantos, palios y sayas ponían nuevas palabras en las antiguas bocas de madera de las imágenes, y nueva luz en sus ojos. Y que esa palabra y esa luz, además de decir y alumbrar el modo de ser en el tiempo de la ciudad, decían y alumbraban también lo que Sevilla, como comunidad religiosa constituida por su estar ante las imágenes, decía acerca de Dios y de su Madre. El suntuoso palacio que alberga la desolación de la Amargura, la popularización del manto real que se produce en el de malla de la Esperanza o la aristocratización de lo popular que se lleva a cabo en el de tisú, y lo que significa ver desde el 23 de diciembre al Gran Poder caminando hacia la Epifanía con la túnica persa —hay que pensar que Ojeda la bordó sobre refulgente raso dorado, símbolo definitivo del sol naciente del poder de Dios— expresan cuanto acerca de Dios y de su Madre se puede decir también, a condición de ser un genio, a través de los mundos que albergan y de las ropas que visten a las imágenes. Y Juan Manuel lo era.



Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda

ANTONIO MAÑES MANAUTE

EL PERFIL HUMANO

Juan Manuel Rodríguez Ojeda, nació en nuestra ciudad el día 13 de Noviembre de 1853. Era el cuarto de los nueve hijos habidos en el matrimonio, formado por D. Juan Manuel Rodríguez de la Rosa y por Dña. María de los Dolores Ojeda Gómez. Su padre trabajaba como medidor de grano de la Alhóndiga y su madre se dedicaba a las labores de la casa^[1]. El enlace matrimonial se celebró en la Iglesia de San Gil Abad, en el año 1842^[2].

Para apadrinar a su hijo eligieron a los hermanos de Dña. Dolores: D. Juan y Dña. Rosario Ojeda Gómez. El recién nacido recibió el sacramento del bautismo en la Iglesia de Santa Marina, el 19 de Noviembre de 1853^[3]. D. Juan Ojeda, su padrino, vivía del fruto de una huerta que como arrendatario disfrutaba en las inmediaciones del hospital de las Cinco Llagas^[4].

La infancia de Rodríguez Ojeda estuvo plagada de importantes acontecimientos para Sevilla. Estos eventos la marcaron en profundidad y lógicamente tuvieron un enorme eco en sus habitantes. Desde 1848 a 1868, los infantes-duques de Montpensier establecieron su residencia estable en la ciudad. El espíritu de los duques se puede definir como una aleación perfecta entre el progreso, manifestado en el interés por las innovaciones técnicas, y la defensa de las tradiciones y costumbres populares. Estas últimas delatan el marcado espíritu romántico de D. Antonio de Orleans y su esposa Luisa Fernanda de Borbón^[5].



AFRED DEHODENCQ, LA FAMILIA MONTPENSIER
EN LOS JARDINES DE SAN TELMO, 1853, ÓLEO
SOBRE LIENZO. SEVILLA, COLECCIÓN

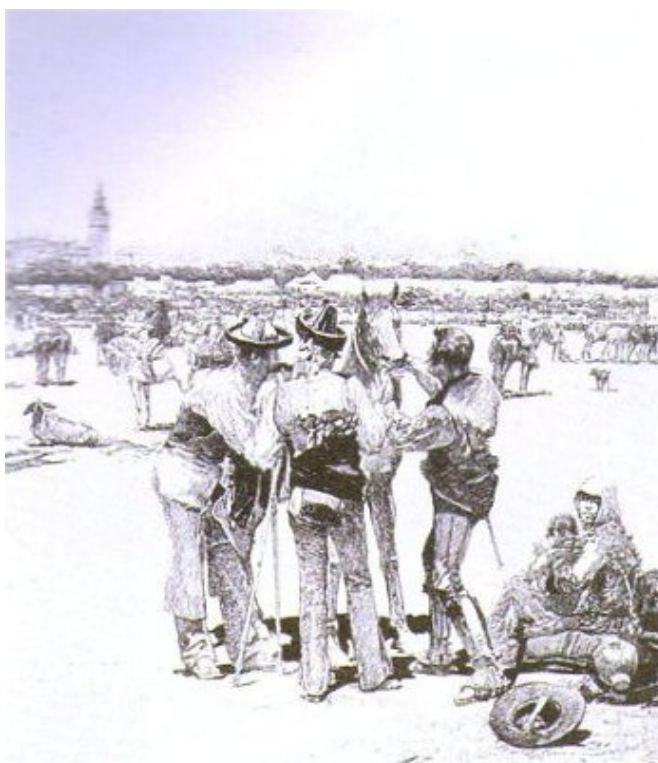
Entre las mejoras introducidas por el Cabildo de la ciudad en honor de los duques, podemos citar la reorganización de la procesión del Corpus Christi. Pero, también en su honor, se reestructuraron los desfiles procesionales. El objetivo primordial era el de enriquecer y enfatizar el recorrido público de las hermandades que estacionaban a la Catedral de Sevilla durante la Semana Santa.

Sabido es que los propios duques de Montpensier intervinieron personalmente en el patrimonio de las cofradías sevillanas, enriqueciéndolo con sus dádivas y orientaciones artísticas. Como era de esperar, todo ello redundó en el campo de los bordados, en los que aparecían a partir

de este momento como elemento distintivo la flor de lis, emblema de la familia real francesa^[6]. En este último sentido, los infantes-duques fueron hermanos honorarios de la cofradía sevillana de Montserrat. Además, donaron sayas y mantos a la Virgen del Carmen del exconvento de los Remedios, a Nuestra Señora de la Salud, de San Isidoro, a María Santísima de la Paz, de la parroquia de Santa Cruz, y a la Virgen de la O entre otras^[7]. Esta iniciativa ducal propició que las hermandades de Sevilla, desde estos momentos y salvo el sexenio revolucionario, comprendido entre 1868 y 1874, aumentasen su patrimonio artístico; circunstancia que aprovechó Rodríguez Ojeda para formarse desde 1868 a 1879, y posteriormente iniciar su producción artística en 1880.

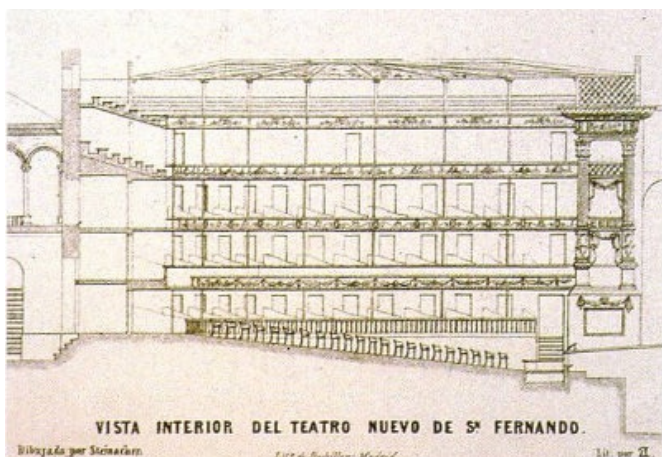
La residencia de los infantes-duques en nuestra ciudad hizo cambiar también, de manera sorprendente, las formas y costumbres de la urbe. Un año antes de su llegada a Sevilla, José María Ibarra y Narciso Bonaplata crearon la Feria de Abril^[8]. En ese mismo año Gustave Steinacher y el ingeniero Rouhault de Fleury construyeron el teatro de San Fernando que, junto con su café de *Los Lombardos* y el casino instalado en su interior, dieron una nueva forma a la vetusta vida social sevillana. A raíz de esta primera experiencia, los teatros y cafés se multiplicaron. Además, las tertulias tradicionalmente domésticas, se trasladaron en estos años al exterior y se especializaron. De esta forma Sevilla contó con tertulias literarias, artísticas, políticas, taurinas, etc.

Desde 1859 funcionaba el Círculo de Labradores y Propietarios. Posteriormente surgió el Círculo Mercantil y otros tantos de menor importancia. Los gustos de los sevillanos, en pocos años, fueron cada vez más sofisticados. Por esta necesidad ciudadana surgieron un sinnúmero de tiendas especializadas, que tomaron como eje la calle Sierpes. Estas nuevas tiendas fueron, de mobiliario de lujo, perfumerías, guanterías, relojerías, tiendas especializadas en objetos de escritorio, etc., por tanto, Sevilla vio cambiar su faz y empezaba a equipararse a las principales ciudades europeas^[9]. Todo este ambiente acompañó a Rodríguez Ojeda durante toda su vida e influyó en su obra.



JOSÉ GARCÍA RAMOS. EN AQUEL EXTENSO LLANO. ILUSTRACIÓN DEL LIBRO, LA TIERRA DE MARÍA SANTÍSIMA DE BENITO MÁS Y PRAT. LÁMINA ENTRE LAS PÁGINAS 474-475.

A pesar de su origen humilde y pertenecer a una familia trabajadora y muy numerosa, durante toda su vida cuidó, con interés, su aspecto físico. Su gusto por los trajes a medida, su flamante reloj de bolsillo y su figura derecha, casi siempre cubierta, lo asimilaba a este ambiente sevillano finisecular que introdujeron los Montpensier. Fue emprendedor e innovó los sistemas de dibujo, los cuales realizaba a tamaño natural^[10]. Además, era castizo, alegre y amante de las tradiciones. Toda su vida fue un ferviente rociero y cofrade de varias de nuestras hermandades. De igual forma era famosa, por su animación, su caseta en la Feria de Abril.



SECCIÓN LONGITUDINAL DEL TEATRO SAN FERNANDO DE SEVILLA. CONSTRUIDO POR GUSTAVE STEINACHER Y ROUHAULT DE FLEURY.

El ambiente romántico imperante en Sevilla, penetró, pues, profundamente en la personalidad del artista. En 1869, al cumplir los quince años, abandona sus estudios, que eran elementales, e ingresa en el taller de Ana y Josefa Antúnez. Por estos años, estas afamadas bordadoras habían abierto taller en la antigua huerta del Zapote, en las proximidades de la actual calle Froilán de la Serna^[11]. Con las hermanas Antúnez, Juan Manuel adquirió un profundo

aprendizaje. Este amaestramiento no estuvo sustentado sólo en las artes y técnicas del bordado, en las cuales fue iniciado. También fue instruido en el dibujo, en el diseño, y en la iconografía sagrada. Estos conocimientos los adquirió de los dibujantes y bocetistas, Manuel Beltrán Jiménez y Guillermo Muñiz, que trabajaban, por aquellos años, con las hermanas Antúnez en su taller^[12]. Como futuro diseñador, Juan Manuel dedicará un lugar primordial a los elementos simbólicos, a los cuales conocerá con gran precisión.



RODRIGUEZ OJEDA. DISEÑOS DE MANTOS, HACIA 1910.

En 1868, además de emprender su aprendizaje artístico, ocurrirá otro hecho vital en su vida. Este acontecimiento fue el traslado de la residencia familiar al número 26, de la antigua calle de Beatos, actualmente Duque Cornejo 22-24. En esta casa desarrollará Juan Manuel su labor creadora hasta que le sobrevino la muerte, el 29 de Noviembre de 1930^[13].

La casa de Beatos 26, era un lugar con tradición artística, con duende estético secular. En ella, habitó en 1675 el gran maestro escultor Pedro Roldán, donde estableció su taller. Tras su muerte, la compró su nieto Pedro Duque Cornejo, que al igual que su abuelo materno la utilizó como taller y residencia^[14].

El primero de Agosto del año 1868, compró su padre, Juan Manuel Rodríguez de la Rosa, dicha casa a su hermana. Por ella, pagó lo estipulado en el contrato que ascendía a cien ducados. Este importe debía de efectuarse en metálico, en monedas de oro y plata. Doña Rosa Rodríguez de la Rosa heredó esta casa de su marido al enviudar. En el contrato de compra se especificaba que la propietaria se reservaba el derecho de disfrutar de una habitación. Además, se dispone en la cláusula adicional del contrato



ALFA Y OMEGA EN LA TÚNICA DEL GRAN PODER. 1908. SON LA PRIMERA Y ÚLTIMA LETRA DEL ALFABETO GRIEGO, SIMBOLIZAN A JESUCRISTO.

de venta, que será la habitación elegida por ella misma. También queda reseñado que puede determinar si la utilizará para vivienda, la arrendará o le dará cualquier otro uso^[15].



CUERNO DE LA ABUNDANCIA, DEL MANTO DE MALLA DE 1900. EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA, ES SÍMBOLO DE LA PROSPERIDAD Y LA RIQUEZA ESPIRITUAL.

La casa tenía una superficie de 655 varas cuadradas^[16], que equivalían a 457,66 m². Esta casa, aunque muy transformada aún subsiste. Durante la vida de Juan Manuel constaba de dos pisos con una fachada monumental recubierta de argamasa, pintada en blanco con un zócalo color marrón. La portada, rehundida en el muro no ha sido transformada. Consta de un marco moldurado con orejas y la clave resaltada en forma trapezoidal. De ella, surge un frontón curvo y partido que centra la repisa del balcón principal. A la derecha del frontispicio se puede

contemplar un pequeño vano cuadrangular, y encima de él un retablo cerámico, que representa la principal devoción de Juan Manuel: la imagen de la Macarena.



RESIDENCIA FAMILIAR DE LA ANTIGUA CALLE DE BEATOS Nº 26, ACTUALMENTE DUQUE CORNEJO 22, 24.



PATIO DE LA VIVIENDA DE LA CALLE DUQUE CORNEJO, RESPONDÍA AL ESTILO BARROCO SEVILLANO. LA FOTOGRAFÍA SE TOMÓ EL 19 DE ENERO DE 1930. EN ELLA APARECEN LAS INFANTAS DÑA. DOLORES, DÑA. MERCEDES Y DÑA. ESPERANZA DE BORBÓN Y ORLEANS.



CRUCIFIJO REGALO DE ANTONIO SUSILLO A JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA.



ESCULTURA DE DIEGO VELÁZQUEZ. OBRA DE ANTONIO SUSILLO, 1892. PLAZA DEL DUQUE DE LA VICTORIA, SEVILLA.



PASO DEL CRISTO DE LA SENTENCIA, CON LA TÚNICA DISEÑADA POR RODRÍGUEZ OJEDA EN 1889 Y BORDADA POR SU HERMANA JOSEFA.



LA VIRGEN MACARENA ANTE LA PRESIDENCIA DE LOS PALCOS DE LA PLAZA DE SAN FRANCISCO. HACIA 1920.

El patio central de la vivienda, como toda ella, respondía al estilo barroco sevillano. Se trataba de un patio sustentado por columnas toscanas, de fustes lisos y capiteles dóricos. Sobre estas columnas descansaban unos paneles de cerámicas antiguos realizados en la técnica de la cuerda seca. También poseía una amplia terraza, donde el propio Juan Manuel celebraba fiestas a la entrega de los trabajos. Como era lógico el *Sancta Sanctorum* de la casa lo componían los talleres. Eran pabellones de grandes dimensiones iluminados, en los cuales se bordaban las piezas y dónde el propio Juan Manuel diseñaba.

En un principio, el taller de Rodríguez Ojeda tuvo un carácter familiar. Junto al artista trabajaban miembros de su familia. Recordemos que tres de sus hermanos colaboraron en la elaboración de las nuevas túnicas de nazarenos, ideadas por él en 1888 y que fueron estrenadas un año después. Se trataba de Josefa que las cortaba y cosía, Matilde que bordó los escudos y Luis que construyó los machos de cartón para los antifaces^[17].

Su hermana Josefa, soltera como él, siempre vivió a su lado. Tras los matrimonios de sus restantes hermanos, se quedaron solos en el domicilio paterno de la calle Duque Cornejo. Ella bordó la túnica del Cristo de la Sentencia y el palio negro de la Macarena. En un principio el taller estaba puesto a su nombre. La *tía Pepa*, como era conocida por todos, era vivaracha, activa y tenía un carácter fuerte^[18].



JOSÉ Mª DE IBARRA. 1876.



JOSÉ GARCÍA RAMOS, *LA SALIDA DE LA CIGARRERA*. 1890 ÓLEO SOBRE LIENZO.
COLECCIÓN PARTICULAR.



JOSÉ GARCÍA RAMOS, *UN RINCONCITO DE SEVILLA*, 1890. ÓLEO SOBRE LIENZO.
COLECCIÓN PARTICULAR.

Además, en el domicilio familiar existía un pabellón donde trabajaban como fundidores sus hermanos José y Luis. En esta residencia fueron fundidas obras de gran importancia. Entre ellas, podemos citar la campana de *Santa Bárbara* de la Giralda y la estatua de Diego Velázquez que admiramos en la Plaza del Duque de la Victoria^[19]. Esta última obra fue



LA MACARENA VESTIDA POR JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA. PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX.

esculpida por el gran escultor sevillano Antonio Susillo, fechada en 1892. Estilísticamente Susillo se sitúa entre el último romanticismo y el primer realismo. Tenía por estos años su domicilio en la Alameda de Hércules n.º 42^[20]. Esta cercanía domiciliaria trajo como consecuencia que ambos artistas se trataran. Susillo visitó el taller de los Rodríguez Ojeda durante la fundición de su obra. El propio Juan Manuel conservó algunos recuerdos del afamado escultor hispalense, entre los que se encuentra un pequeño crucifijo.

En 1875, con la subida al trono de Alfonso XII, comienza una etapa en la cual triunfa el liberalismo doctrinario

que había sido destruido en el periodo comprendido entre 1868 y 1875. La burguesía local se hizo definitivamente agraria y promotora de los valores del tipismo romántico. Entre 1849 y 1939, Sevilla consolida su personalidad castiza y su imagen legendaria. Pero, será en el periodo de la Restauración cuando eclosionen la mayor parte de los tópicos folclóricos que, aún hoy, siguen identificando los caracteres que definen a la ciudad^[21].

Durante la segunda mitad del ochocientos, los turistas extranjeros venían a nuestra ciudad, atraídos por ese halo misterioso y de fábula con que se la distinguía en el exterior. Los foráneos anhelaban encontrar, entre sus calles, el sabor oriental, sus magníficos edificios, su arte, la pintura del siglo de oro, etc. Pero, ante todo, rastreaban apasionadamente el espíritu de la ciudad. Esa esencia la ofrecían sus



VIRGEN DE LA HINIESTA DESAPARECIDA EN 1932. CON LAS ROPAS DE LA MACARENA, BORDADAS POR ELISA RIVERA EN 1880, SIGUIENDO LOS DISEÑOS DE RODRÍGUEZ OJEDA.



VIRGEN DE LA ESPERANZA MACARENA. MODELO PARA EL AZULEJO DE SU CASA-TALLER. DIBUJO SOBRE SOPORTE DE PAPEL.

gentes, con sus costumbres primitivas, sus particulares escalas de valores y su manera de entender la vida. Juan Manuel fue fruto de esta interpretación cultural y respondía al temperamento local que tanto eco tuvo en los visitantes extranjeros. Además este espíritu se recreaba con intensidad en los salones parisinos del segundo imperio y en los años inmediatamente posteriores, donde lo andaluz y muy concretamente Sevilla estaban de moda^[22]. Así inadvertidamente, propios y extraños la redescubren como una ciudad fantástica y maravillosa.

En los inicios de la década de 1870, ocurre un hecho de trascendental importancia para la Semana Santa

sevillana. El alcalde José María de Ibarra manda instalar los palcos de la Plaza de San Francisco. A partir de este momento surge el turismo oficial en nuestra Semana Santa. Se puede analizar este hecho como un proceso de conversión de un fenómeno de religiosidad popular en un espectáculo ciudadano^[23]. Esta nueva forma de vivir la Semana Santa trajo innumerables consecuencias. Quizás, la más importante fue la necesidad que se crearon las hermandades por desfilan dignamente ante la crema de la sociedad local. La Semana Santa tomaba unos aires nuevos y Rodríguez Ojeda sabedor de su talento y su capacidad creativa lo sabrá catalizar en el último tercio del siglo.

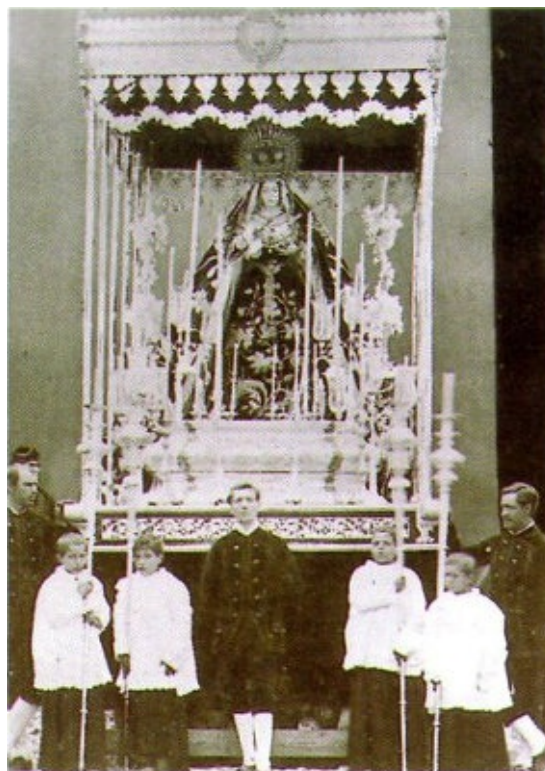
Pero cuando, realmente, pudo eclosionar el arte de Juan Manuel, fue en el momento que tuvo la oportunidad de demostrarlo públicamente. Esta ocasión se la brindó su *Hermandad*, la Hermandad de la Macarena, cuya devoción estuvo siempre presente en su vida. Por tradición familiar y antes de cumplir la edad reglamentaria establecida, por entonces en 18 años, ingresó como hermano de la Corporación. La afiliación se produjo el 31 de Marzo de 1870, cuando tan sólo contaba con 16 años de edad^[24].

Esta oportunidad, antes aludida, le llegará siete años más tarde, en 1877, cuando cubra interinamente la plaza de prioste en su cofradía. El 8 de Octubre aceptará el cargo e inmediatamente llegaron los cultos y procesión de la Virgen del Rosario, cotitular de la hermandad y el septenario de la Virgen de la Esperanza^[25]. Rodríguez Ojeda no dejó pasar esta ocasión que se le brindaba y en ambos acontecimientos puso un interés especial en preparar los

altares y el exorno de las imágenes. Por ello, recibió la unánime aclamación de los hermanos y asistentes a dichos cultos. El Prioste de la Esperanza aportó a sus imágenes de devoción los tintes románticos que la hicieron evolucionar hacia fórmulas nuevas llenas de encanto. Esta indumentaria intentaba exaltar la belleza y expresividad de la Virgen, para ello, la despojó de las prendas que apretaban su rostro e impedían contemplarlo en detalle. Con ello se apartó de las formas de vestir a las dolorosas desde Felipe II. Isabel de Valois, su tercera esposa dispuso a Gaspar de Becerra que reprodujese una imagen de la Virgen de los Dolores para ser vestida. Una vez entregada la obra, le colocó un traje negro de la viuda de Ureña, camarera mayor de la reina. Desde entonces se estableció en España esta costumbre^[26]. La época barroca siguió su modelo, que con pequeños distingos llegaron hasta el siglo XIX.

Su etapa de Prioste duró hasta 1884. En ella diseñó varias obras para la Hermandad de la Sentencia. Estas fueron el famoso manto verde, la saya morada y los faldones para el paso de la Virgen, obras que fueron realizadas por la bordadora Elisa Rivera entre 1880 y 1881^[27]. Un año después, la Hermandad encarga a las maestras de Rodríguez Ojeda, Ana y Josefa Antúnez, la ejecución de un manto y una saya para la Virgen del Rosario, que debían seguir los dibujos y dirección de Juan Manuel^[28]. A los

tres años de terminar su periodo de Prioste de la Macarena, el 13 de Febrero de 1887, ingresa como hermano de la Cofradía del Prendimiento^[29] establecida, por aquellos años, en la Iglesia de Nuestra Señora de Consolación, del extinguido convento de los Padres Terceros^[30]. Tan sólo al mes de ingresar como hermano, ocupó el cargo de Consiliario en la Junta de Oficiales hasta el año 1888.



PASO DE LA MACARENA TRAS LA REFORMA DE 1880-1881. SE PUEDE APRECIAR LA SAYA, QUE AÚN CONSERVA LA HERMANDAD.



PALIO NEGRO DE LA MACARENA. POR LAS CALLES DEL BARRIO A FINES DEL SIGLO XIX.



ARMAO DE LA MACARENA, CONCEBIDO EN 1897,
CON SUS UNIFORMES ROMÁNTICOS.

De igual modo en el mencionado año de 1888 y hasta 1900 ostentará el puesto de Mayordomo de la Cofradía de la Macarena^[31]. En el año del inicio del mandato, creará la nueva túnica de nazarenos de la Hermandad; con las cuales romperá definitivamente con los cánones seculares de túnicas de cola plisada y largos capirotos.

En 1891 diseña el palio negro de la Macarena actualmente en poder de la Hermandad sevillana de la Estrella. La obra fue elaborada por su hermana Josefa. Con este ejemplo se perfila la tipología del palio de figura, ya que contrapone al borde inferior de las bambalinas ondeadas, los remates del perfil superior.

Tras esta obra, su fama se disparará y le sucederán muchos encargos para las hermandades sevillanas, en la última decena del siglo XIX. Entre ellos, destacaremos el palio de la Virgen de Regla, desde 1929 en la Hermandad de la Soledad de Cantillana. Y cuatro años más tarde, en 1898 creará los mantos de María Santísima de Regla, en la actualidad en la Cofradía de la Soledad de Cantillana, y el de Nuestra Señora de la Victoria.

Una aportación muy significativa de Rodríguez Ojeda a la Semana Santa sevillana serán los diseños de los ropajes de los *armaos* concebidos en 1897, uniformes con aspecto romántico entrañable, que contribuyeron a darle un tinte de espectacularidad a la procesión de la madrugada.

Por estos años la Semana Santa de Sevilla ya era conocida internacionalmente. Una prueba de ello lo ratifica el hecho de que en 1898, dos años después de la invención del cinematógrafo, una cámara de los hermanos Lumière captase las imágenes de las Cofradías del Prendimiento y la Estrella por las calles de Sevilla. Estas imágenes fueron sin duda de las primeras que se tomaron en España^[32].

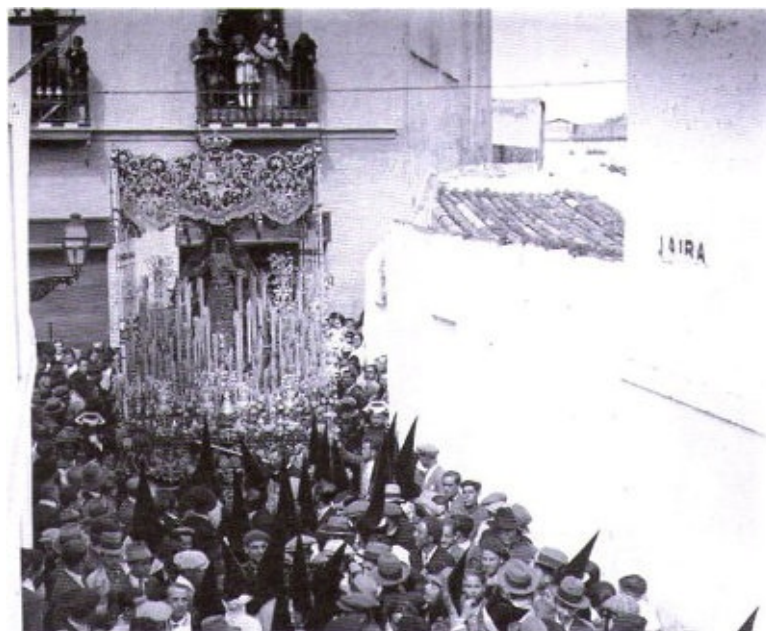
A fines del siglo XIX, Rodríguez Ojeda es ya una institución en Sevilla: era conocido y admirado por todos. En 1898, volvió a pertenecer a la Junta de Gobierno de la Hermandad del Prendimiento como Mayordomo y un año después ocupó el puesto de Teniente Hermano Mayor hasta el año 1901^[33].

Pero fue en el año 1900, con el estreno del manto de malla de la Macarena cuando su celebridad llegó a las cotas más altas. A este manto el pueblo le llamó la *Camaronera* por aparecer bordado en el terciopelo una malla de oro, que recordaba a las redes con la que se pescaban los camarones. Su originalidad, el contraste del oro y

las sedas multicolores, la perfecta simetría bilateral y la estilización de los dibujos, admiraron a los espectadores que pasaban por la tienda de tejidos *Villa Madrid*, establecida en la calle Francos, 16-20, donde tuvo que exponerse para la contemplación pública de los entusiasmados sevillanos.



TALLER DE RODRÍGUEZ OJEDA, EL 8 DE FEBRERO DE 1908. SE PUEDE APRECIAR EN ESTA FOTOGRAFÍA LA TÚNICA DEL GRAN PODER Y EL PALIO ROJO DE LA MACARENA.



PALIO ROJO 1908. ESTA INSTANTÁNEA ESTA TOMADA EN LA CALLE JAIRA, LA MAÑANA DEL VIERNES SANTO.



TRAJE DE LOS ARMAOS DE LA MACARENA. SE ESTRENARON EN LA MADRUGADA DEL VIERNES SANTO DE 1914.

El taller de Rodríguez Ojeda despegó en estos años iniciales del siglo xx de una forma imparable, como demuestra el impacto que causaron el conjunto de palio y manto diseñado para la Amargura en 1902 y 1905 respectivamente. Como todos sabemos, en la actualidad estas prendas las luce la Virgen del Desconsuelo de Jerez. De igual forma, produjeron gran admiración los dibujados y bordados para la Hermandad del Gran Poder entre 1903 y 1904. Y hemos de hacer referencia a la túnica que diseñó para Jesús del Gran Poder en 1908. Esta pieza, de gran originalidad, se apartó de las creaciones que hasta entonces había realizado, pues se inspira en el arte mudéjar.

Cuando los encargos aumentaban, entraron a formar parte del taller, sus sobrinas, Esperanza, Dolores y Rosario Carrasquilla Rodríguez, hijas de su hermana Amalia; Matilde y Julia Daza Rodríguez, hijas de su hermana Matilde; y Trinidad, Pastora, Dolores y Rosario Rodríguez Diana, hijas de su hermano Luis^[34].

Su actividad cofradiera continuó en las Hermandades de los Panaderos y la Macarena. Entre 1902 y 1903 desempeñó el cargo de Mayordomo en la primera^[35]. En 1904 fue nombrado Consiliario de la misma hasta 1911^[36]. Nuevamente ostentó el cargo de Mayordomo entre 1910 y 1912^[37].

Desde esta última fecha hasta 1920 ocupó, de nuevo, el puesto de Consiliario^[38]. Posteriormente formó parte de la comisión surgida el 20 de Julio de 1928, con el fin



CORONA DE ORO DE LA ESPERANZA MACARENA. DISEÑADA EN 1912 POR JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA. UN AÑO DESPUÉS SE REALIZÓ EN EL TALLER DE LA JOYERÍA REYES.

de reformar el paso de palio de Nuestra Señora de Regla^[39].

En la Cofradía de la Sentencia fue Consiliario desde 1901 hasta 1916. En este mandato se llevaron a cabo obras muy significativas para Sevilla y los bordados del siglo xx. La de mayor trascendencia fue el palio rojo de la Macarena, quizá la obra más ponderada y admirada de la historia del bordado cofradiero sevillano, de la que después hablaremos. De no menor magnitud fue la corona de oro para la Dolorosa, realizada en 1913. Esta pieza fue el punto de referencia para la creación de la mayor parte de las coronas del siglo xx. Y por último, los segundos trajes de *armaos* que vieron la luz en la madrugada de 1914.

Como ya hemos comentado, Juan Manuel Rodríguez Ojeda fue un gran devoto de la Virgen del Rocío. Su carácter alegre y amante de las tradiciones lo llevaron hasta la Hermandad de Triana, única filial, por aquellos años en nuestra ciudad. Según consta en el archivo de la corporación, formó parte de ella antes de 1904^[40]. Pero fue en este año cuando ingresó en su Junta de Gobierno como Mayordomo, en cuyo puesto estuvo activo hasta el año 1908^[41].

Asistía a la romería del Rocío acompañado de gran parte de su familia. Le gustaba invitar a algunas de las bordadoras que trabajaban en su taller. Disfrutaba de este ambiente distendido, castizo donde los hubiese. Los gastos, tanto de la caseta de feria como del rocío, siempre iban por su cuenta^[42].

Durante este periodo dejó en la corporación varias prendas de ajuar, entre las que destacamos su estandarte. Esta insignia iba sobre terciopelo verde. Los bordados comprenden el escudo corporativo y flores de lis, como recuerdo de la permanencia como hermanos de los infantes-duques de Montpensier. Lucía, además, algunos adornos florales y su correspondiente cordón. Este estandarte se conserva en las dependencias de la Hermandad, aunque ya no se le da uso en la romería, fue realizado 1906^[43].



LAS BORDADORAS Y SOBRINAS, PASTORA Y ROSARIO RODRÍGUEZ DIANA, EN EL ROCÍO HACIA 1920.



JUAN MANUEL CON SUS FAMILIARES EN EL ROCÍO HACIA 1920. EN SEGUNDO PLANO EN LA PARTE DERECHA DE LA FOTOGRAFÍA SE LE PUEDE APRECIAR



LA FAMILIA RODRÍGUEZ OJEDA EN EL ROCÍO HACIA 1920.



FAMILIA RODRÍGUEZ OJEDA EN EL ROCÍO. EN LA PARTE IZQUIERDA SE PUEDE APRECIAR A JUAN MANUEL DE PIE, CON CHAQUETA BLANCA, CON SU FAMILIA Y UN GRUPO DE AMIGOS. ENTRE LOS FAMILIARES DESTACAN SU HERMANA JOSEFA,



JUAN MANUEL RODRÍGUEZ JUNTO A SU SOBRINA
PASTORA EN UNA VENTA DE SAN JERÓNIMO.

Carrasquilla Rodríguez, figuraba como Mayordomo segundo: y Domingo de la Torre como Diputado Mayor de Gobierno^[44]. Domingo de la Torre se casará posteriormente con su sobrina carnal Julia Daza. Como era de esperar, los diseños y bordados del nuevo paso de palio de la Virgen de la Hiniesta los realizará el propio Rodríguez Ojeda y su taller. El 10 de Septiembre de 1905, el palio ya estaba acabado y el manto y la saya se estrenaron en la Semana Santa de 1906^[45].



LA VIRGEN DE LA HINIESTA VESTIDA POR
RODRÍGUEZ OJEDA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL
SIGLO XX.

En 1905, Juan Manuel ingresará en la recién reorganizada Hermandad de la Hiniesta. La Cofradía de San Julián se convertirá, al igual que la de la Macarena en una Corporación familiar para los Rodríguez Ojeda. En el primer Cabildo celebrado en la citada hermandad, llevado a efecto el 9 de Mayo del mencionado año de 1905, aparecerá Juan Manuel como Teniente Hermano Mayor de dicha Cofradía. Además, su sobrino, Guillermo

Por estos años, también pertenecía a las Hermandades de la Sagrada Mortaja y San Bernardo. Y en la década de los años veinte del novecientos, formó parte de las de Jesús ante Anás y la Trinidad entre otras^[46].

Su vinculación con la Hermandad de la Macarena continuó, aunque con menos producciones que en etapas anteriores. En el periodo comprendido entre 1917 y 1920 desempeñó el cargo de Mayordomo del Rosario^[47]. En este último año, al morir Joselito El Gallo, en la plaza de toros de Talavera de la Reina, sorprendió a los devotos vistiendo de luto a la Macarena, la gran devoción mariana de su amigo, compañero de junta, y torero.

Más tarde, llegará a ser Teniente Hermano Mayor entre los años 1920 y 1925^[48]. Estos años fueron fecundos en

producciones para las hermandades de Sevilla. En 1919 realiza la túnica del Señor del Silencio de la Hermandad de la Amargura, adornada con rocalla^[49]. Un año después ultima el palio de la Virgen del Valle. En 1922 volvió a causar una grata impresión en la ciudad, con el palio de la Virgen del Dulce Nombre. Y en 1924 lucieron en la tarde del Martes Santo el palio de la Candelaria y el manto de la Virgen de la Cofradía de Jesús ante Anás^[50].



PALIO DE LA VIRGEN DEL REFUGIO POR EL PUENTE DE SAN BERNARDO. HACIA 1930.

En 1925 le cogió por sorpresa una junta gestora mandada por el Cardenal Ilundain a la Corporación de la Macarena que le apartará de la Junta de Oficiales de su Hermandad, después de cuarenta y cinco años de servicio sin pausa^[51].

Este hecho insólito en su vida, no lo asimiló nunca. Aparte de su continuado trabajo en el cuidado de sus imágenes, existía algo intangible que era más importante para él que todo lo demás. Se trataba de su cercanía a la Macarena, a la que ahora, como antes, podrá imaginar vestida de una forma determinada, tendrá facultad para contemplarla, en su mente, con las flores que se le ocurriese, opinaría sobre miles de detalles, pero no tendría poder para llevarlos a efecto. Esta será la sustancial diferencia que Rodríguez Ojeda no podrá aceptar.



BOCETOS PARA EL MANTO DE LA VIRGEN DEL VALLE.



MANTO DE LA VIRGEN DEL VALLE, 1920.

Como resultado buscó refugio en su taller aumentando la producción artística. En estos años previos a la exposición Iberoamericana de 1929, su obrador estaba repleto de encargos, pues las cofradías sevillanas realizaban un esfuerzo ímprobo para conmemorar el evento que se avecinaba. En 1925 diseñó y bordó, entre otros, los mantos de la Virgen de la Esperanza de la Trinidad y el de la Soledad de San Buenaventura. En 1926 realiza el palio granate de la Virgen de la Amargura. Un año más tarde, en 1927, se estrena el manto de la misma imagen de San Juan de la Palma, los faldones del paso y la túnica de San Juan^[52]. Madre de Dios de la Palma lucirá, el Miércoles Santo cuatro de Abril de 1928, un espléndido palio ejecutado por él^[53]. En este mismo año, bordará el manto de la Cofradía de San Bernardo. Y dos años después comenzará la ejecución del palio de San Benito^[54].



TALLER DE RODRÍGUEZ OJEDA EN 1930. JUAN MANUEL APARECE AL FONDO DE PIE.
BORDANDO LAS OFICIALAS LUISA OJEDA. RAFAELA JIMÉNEZ, JULIA LÓPEZ, CARMEN
COBOS Y ROSARIO GARCÍA.

Pero cuando la fama del diseñador se desbordó, las características del taller cambiaron. Desde entonces, aunque miembros de su familia seguían integrados en él, se convirtió en un taller de plantilla. Las operarías tras largo periodo de aprendizaje ascendían a oficialas. Casi siempre, estas aprendizas formaban un grupo de siete u ocho jóvenes. El periodo de aprendizaje las hacía pasar por una etapa intermedia que, entre ellas, recibía el nombre de *media cuchara*^[55]. De las oficialas, tan sólo las que alcanzaban un gran prestigio profesional, y cuentan con medios económicos para ello, llegaban a establecerse por su cuenta^[56].



DOLORES Y ROSARIO RODRÍGUEZ DIANA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX.

Rodríguez Ojeda tuvo que aumentar su plantilla hasta al menos treinta operarias. El trabajo, para ellas era tedioso, trabajaban ocho horas diarias en jornada partida de mañana y tarde. A las 8,30 las operarías tras tomar una copa de aguardiente y un pestiño comenzaban sus labores. Al mediodía tenían una hora para almorzar y, en condiciones normales, su trabajo concluía a las 5,30 de la tarde. Pero al llegar la Cuaresma y los días previos a la entrega de los trabajos, la jornada se prolongaba durante las veinticuatro horas del día^[57]. Rodríguez Ojeda, conocedor de la importancia que tenía trabajar relajado, llamaba a saeteros, como Centeno, para que les hiciera el trabajo más llevadero.

Nada mejor que las propias palabras de Juan Manuel, para expresar el afecto que profesaba a sus empleadas, la admiración profesional que sentía por ellas y el amor que percibía por su casa-taller y su arte. Todo ello, se recoge en una entrevista, que poco antes de morir, le concedió al periodista de ABC, Muñoz San Román y que a continuación exponemos:

—¿Qué le parece a usted este tenderete? Porque esto no es más que un tenderete a medio fraguar —nos dice Juan Manuel al saludarnos.

—Bien pudiera usted decir —le argüimos— que estamos en la traza y preparación de uno de los más bellos salones de un palacio de ensueño. Y mucho más si se logra mirar, entre tanto brillo y entre tanta hermosura, a estas saladísimas macarenas que bordan.

—Eso sí —acentúa el jefe del taller—. En lo tocante a ellas puede usted decir cuanto imagine, por mucho que eche usted a volar su imaginación. Lo demás es poca cosa: unos trapos y algún oro. Y de eso hay mucho en los talleres de Sevilla.



EL TALLER FINALIZANDO EL MANTO DE TISÚ DE LA MACARENA.

—Pero en ninguna parte como aquí. Por algo tiene este taller la fama que tiene, y por algo el nombre de Juan Manuel va unido al de tantos nombres famosos cuando se habla de Cofradías.

—Es, señor, que en esto tengo yo puesto toda mi idea y concentrado todo mi cariño. Para mí no hay más que mi casa, que es una reliquia, y mi arte^[58].

Tras la Semana Santa el obrador se cerraba por unos meses. Durante la Feria de Abril no se abría, las empleadas acudían a divertirse a la caseta de su patrón y amigo Juan Manuel. Su caseta siempre estaba repleta. Durante los días de feria toda la familia vivía en ella, incluso dormían allí. Todos ellos trasladaban su casa al ferial con la idea de agotar hasta el último minuto de la fiesta^[59].

El 27 de Abril de 1929, tomó posesión la nueva Junta Gestora de la Macarena, presidida por D. Ernesto Ollero Sierra. En ella, figuraba Rodríguez Ojeda en los cargos de Prioste y Asesor artístico^[60]. Son ya los últimos meses de la vida del bordador. La Exposición Iberoamericana no podía pasar sin un estreno que fuera acorde con la importancia de la Hermandad de la Macarena y el clamor devocional que despertaba dicha imagen. Después de largas disputas sobre si se estrenaría palio y manto, se llegó a la conclusión que se le haría una reforma al célebre palio rojo de 1908 y se bordaría un nuevo manto^[61]. Lógicamente, el encargado de diseñar tales piezas sería, una vez más, el genial Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El manto fue bordado sobre un tisú de oro, siendo costado por una suscripción popular, encabezada por el propio rey Alfonso XIII. El 11 de Abril de 1930 lo bendijo

el Cardenal Ilundain^[62].

Juan Manuel tenía un carácter tranquilo y afable. El amor por su familia, a la que asistió y protegió, fue una constante en su vida. Era ordenado y perfeccionista. Contaba con dotes de mando y organización y poseía un carácter emprendedor que hizo posible su taller y su fama. En conversaciones recientes sus familiares destacaban que su talante relajado y festivo no estaba reñido con su apego a la realidad, ya que conocedor de sus cualidades artísticas tuvo una gran seguridad en sí mismo. Su actividad desbordante y la exhaustiva organización en el trabajo fueron, para él, la llave del éxito en el mundo de los diseños y los bordados^[63].

El 29 de Noviembre de 1930, fallecía Juan Manuel Rodríguez Ojeda, de una afección cardíaca repentina. El óbito se produjo a las tres de la tarde en su casa de la calle Duque Cornejo, a los setenta y siete años de edad. Fue amortajado con la túnica nazarena de la Hermandad, y entre sus manos sujetaba el Crucifijo que Antonio Susillo le regaló. Su cadáver se introdujo en una arqueta de caoba con aplicaciones de plata, encima de la cual lucía el capirote verde de la Esperanza. La Hermandad de la Macarena celebró en la mañana del siguiente día 30, los funerales en la Parroquia de San Gil Abad. Por la tarde trasladaron sus restos mortales al cementerio de San Fernando^[64].



JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA JUNTO AL PASO DE LA MACARENA EN LA SEMANA SANTA DE 1930. EL MANTO DE TISÚ FUE SU ÚLTIMA OBRA PARA LA MACARENA.



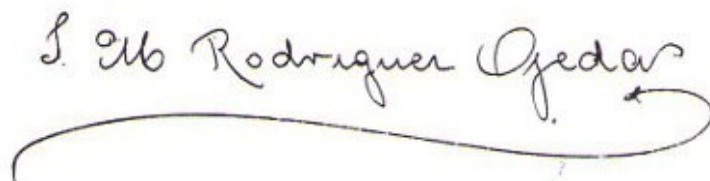
DOLORES Y ROSARIO RODRÍGUEZ DIANA, SOBRINAS DEL DISEÑADOR, JUNTO A UN GRUPO DE BORDADORAS DEL TALLER DE SU TÍO, EN UN PATIO SEVILLANO.

La conmoción por su muerte fue unánime. Algo del espíritu de la ciudad moría con él. La prensa escrita sevillana lamentó su desaparición y le dedicó párrafos de elogios a su figura humana y artística. En ellos, se exaltaba su genial creatividad y las invalorable aportaciones que hizo a la Semana Santa sevillana.

Entre otros el diario ABC del 2 de Diciembre de 1930, narra lo siguiente: «Ha fallecido en Sevilla D. Juan Manuel Rodríguez Ojeda, popularísimo en esta ciudad por el arte incomparable que hermoseaba las obras de bordado con que su famoso taller contribuía de modo espléndido al magnífico cuadro de belleza que componen las cofradías sevillanas»^[65].

El *Boletín del Capillita* del 7 de Diciembre de 1930, se expresaba así: «Ha muerto, pues, el Martínez Montañés de los bordados de Semana Santa y si durante su vida fue copiado constantemente su arte como modelo de su talento y sentir, ahora más que nunca lucirán las cofradías sus obras que perdurarán tanto como su recuerdo». Y continúa diciendo: «Descanse en paz el hermano de la Virgen Macarena y que Ella, a la que tanto adoró, recoja su alma de cristiano para que disfrute de los goces del cielo»^[66].

Y por último, la misma revista fechada el 15 de Enero de 1931, recogía en sus páginas lo siguiente: «Se han hecho varias proposiciones para perpetuar la memoria de Juan Manuel, que tanto bien repartía y tanto arte legó a las cofradías sevillanas. Todo nos parece bien, como además nos permitimos proponer que en esta Semana Santa, y para rendir tributo de recuerdo colectivo de todas las cofradías sevillanas el creador de sus bellezas artísticas en los bordados de palios, mantos y vestido de imágenes, luzcan todos los pasos de vírgenes en sus estaciones a la Catedral un crespón negro en uno de sus varales delanteros, a excepción de la Virgen de la Esperanza, que llevará enlutada en el frontal del “paso” la vara de Consiliario que pertenecía al llorado amigo. Si vale la idea ahí está para que las hermandades decidan»^[67].



FIRMA DE JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA. SE ENCUENTRA EN UN LIBRO DE ACTAS DE LA HERMANDAD DEL ROCÍO DE TRIANA.

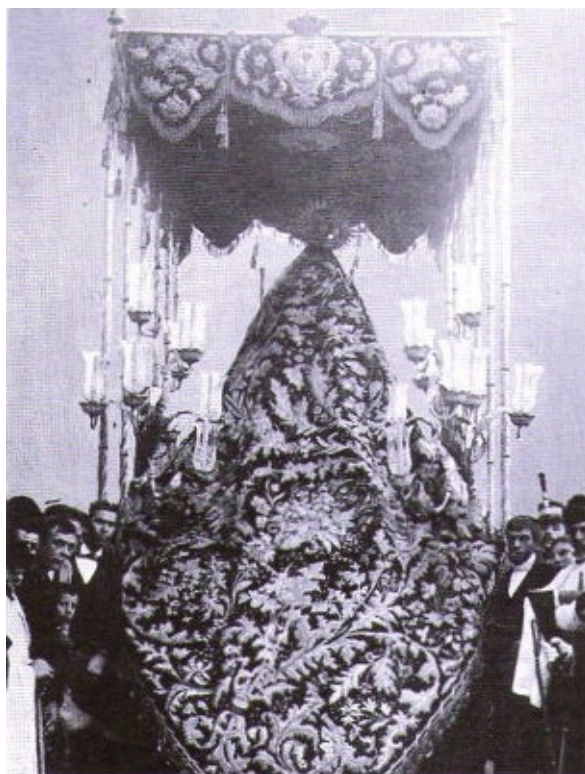
ESTILO Y OBRA

Para adentrarnos en el estilo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, es necesario estudiar el ambiente artístico de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX. Para ello, tendremos que conocer las interpretaciones artísticas que hicieron sus

contemporáneos en el arte del diseño y del bordado.

El *corpus* de mayor envergadura artística se produjo en los siglos XIX y XX, donde se fijaron definitivamente los talleres y estilos artísticos y la profundidad teológica de los bordados pasionistas.

La segunda mitad del ochocientos, como ya hemos advertido con anterioridad, estuvo señalada por un romanticismo considerable que lógicamente tuvo su plasmación en la Semana Santa. Sus imágenes, andas procesionales y los bordados cofradieros reflejaron esta provechosa influencia. Será ahora cuando se cree un estilo que se individualizará de la estética general de los bordados litúrgicos contemporáneos^[68]. Los diseñadores y por extensión los talleres, modificarán la dirección de esta artesanía cofrade, que tan larga secuencia tuvo en nuestra ciudad a través del tiempo. Desde este momento, surgió una expresión propia de estas labores artesanas para la Semana Santa^[69].



PALIO Y MANTO DE LA HERMANDAD DE LA CARRETERÍA. EJECUTADOS, EN 1886, POR ANA Y JOSEFA ANTÚNEZ.



PASO DE LA VIRGEN DEL MAYOR DOLOR, DE LA COFRADÍA DE LA CARRETERÍA, POR LA ANTIGUA PLAZA DE PACÍFICO, HOY PLAZA DE LA MAGDALENA. SE PUEDE APRECIAR EL PALIO REALIZADO POR LAS HERMANAS ANTÚNEZ EN 1886.

Los principales responsables de estos cambios fueron los diseñadores Manuel Beltrán Jiménez, Guillermo Muñiz y Antonio Canto Torralva, Los dos primeros trabajaron con Ana y Josefa Antúnez y el segundo con su esposa la bordadora Teresa

del Castillo. De igual modo, el tallista Pedro Domínguez, Manuel María Ariza y la magistral bordadora Patrocinio López tuvieron una importante responsabilidad en estas transformaciones decimonónicas de tanta importancia para los bordados cofradieros. No debemos olvidar la labor de artesanos como Elisa Ribera, Joaquín Díaz, Celestino Rodas o Emilia Salvador en otros, que aunque menos importante en su producción, demostraron una depurada expresión artística^[70]. Aunque Rodríguez Ojeda bebió artísticamente de algunos de ellos, los que sobrevivieron a las grandes innovaciones del diseñador, acabarán asimilando e incorporando los nuevos modelos surgidos de su genialidad. Por este motivo, en relación con los bordados cofradieros, tenemos que hablar de un antes y un después de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

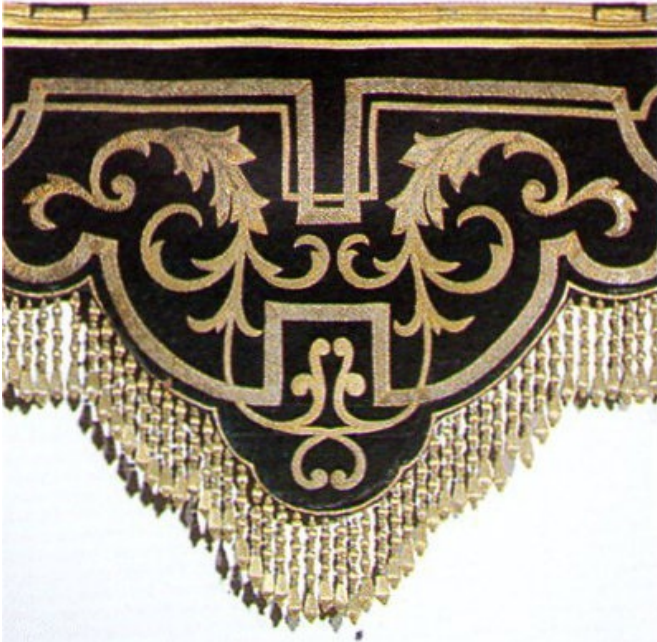
En torno a la segunda mitad del ochocientos podemos tipificar varios ejemplos interpretativos del arte del bordado. Uno estaría formado por los trabajos realizados con grandes relieves irregulares y asimétricos, que abarcarían las principales prendas de los ajuares cofradieros como palios, mantos, sayas y túnicas. En ellos aparecen la hoja de acanto, la cardina y las flores^[71].

Por su riqueza y variedad de diseños hemos de destacar los palios. Como particularidad, debemos distinguir las claras diferencias existentes entre los exteriores y los interiores de los mismos. Las bambalinas exteriores fueron adornadas con tallos de grandes volúmenes que contrastan con otros bordados vegetales más suaves. Por el contrario, en los interiores se produce una disyunción. Se repite el diseño exterior más simplificado o se ofrece una decoración mixtilínea conjugada con elementos florales más pequeños. Los bordados exteriores de las bambalinas del palio de la Virgen del Mayor Dolor de la Carretería, ejecutados en 1886 por Ana y Josefa Antúnez abundan sobre el modelo precedente. Sin embargo, introducen un elemento nuevo hasta entonces, cual es la heráldica que centra la composición de las bambalinas delantera y trasera. De forma contraria, los bordados de su interior, en la actualidad en el palio de la Hermandad de Jesús Despojado, están diseñados a base de una decoración mixtilínea con elementos florales menudos^[72].

En este mismo sentido fue concebido el palio de Nuestra Señora de las Tristezas, en origen de la Hermandad de San Isidoro. Como sabemos fue realizado en 1885, por Patrocinio López. En 1936, pasó a propiedad del Cristo de las Penas de San Vicente. Y desde 1957, lo luce la dolorosa de la Hermandad de la Veracruz^[73]. Desgraciadamente el interior de las bambalinas y el techo del palio ya no existen. Por fotografías antiguas sabemos que este palio respondía, en su interior, al modelo descrito.

La túnica de los cardos de Jesús del Gran Poder es un bello ejemplo de esta tipología irregular de bordados. Sus autoras fueron las hermanas Antúnez en 1881^[74]. En ella, se combinan motivos ornamentales de mucho realce con hojas de acanto, tallos carnosos, cardos, rosas y flores. Esta túnica presenta simetría en los bordados del busto y las mangas que siguen el modelo decorativo general de la prenda.

También, en el último tercio del



DETALLE DE LAS BAMBALINAS DEL PALIO DE LA HERMANDAD DE JESÚS DESPOJADO. QUE COMPOÑÍAN LOS BORDADOS INTERIORES DEL PASO DE LA VIRGEN DEL MAYOR DOLOR EN SU SOLEDAD DE LA HERMANDAD DE LA CARRETERÍA.

ochocientos aparecieron bordados con características simétricas. La túnica de Jesús con la Cruz al hombro de la Cofradía del Valle insisten en este planteamiento. La prenda fue diseñada por Antonio del Canto y bordada por Teresa del Castillo en 1881^[75]. Posee un sólo eje frontal de simetría que la divide en dos laterales. Está configurada por dos tipos distintos de bordados: uno grueso de formas barrocas y otro fino que nos recuerdan las ramas de la corona de espina.

Once año después, en 1892, el diseñador Manuel Beltrán Jiménez, en uno de sus últimos diseños, introduce las formas regulares, quizás, por la influencia que ya ejercía en los

bordados locales la figura de Rodríguez Ojeda. Nos referimos, a las bambalinas exteriores del palio de la Veracruz de Utrera, que originalmente perteneció a la Virgen del Patrocinio y fueron bordados por las hermanas Antúnez en el referido año de 1892. Este palio se adorna a base de elementos vegetales, entre los cuales destacan los roleos, las hojas de acanto y los ramilletes de flores. Su perfil superior se remata con una crestería de sinuosas puntas angulares^[76].

Otras formas de interpretar el romanticismo imperante en la época fue por medio del neogótico. Este estilo, en los bordados de nuestra ciudad, responde al gusto de los veinte últimos años del siglo XIX. Se trata de un *revival* que pretende acentuar la nota de espiritualidad y el ritmo ascendente de las composiciones artísticas del conjunto. Sin lugar a dudas, los principales ejemplos nos lo facilitan los diseños que



DETALLE DEL TECHO DEL PALIO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES Y MISERICORDIA, HERMANDAD DE JESÚS DESPOJADO.

Antonio Canto Torralva creó para su esposa Teresa del Castillo. La Hermandad del Santo Entierro conserva estos bordados que ejecutó la citada artesana, para el paso del Duelo en 1880^[77]. Con ellos, el arte del bordado se introduce plenamente en uno de los estilos imperantes en su tiempo^[78].



SAYA DE MARÍA MAGDALENA. DE LA HERMANDAD DEL SANTO ENTIERRO, DISEÑADO POR ANTONIO DEL CANTO Y BORDADA POR TERESA DEL CASTILLO EN 1880.



BAMBALINAS DE NUESTRA SEÑORA DE LAS TRISTEZAS, REALIZADAS POR PATROCINIO LÓPEZ EN 1885.



*TÚNICA DE JESÚS CON LA CRUZ AL HOMBRO DE LA HERMANDAD DEL VALLE.
EJECUTADA POR TERESA DEL CASTILLO, BAJO LOS DIBUJOS DE ANTONIO DEL CANTO
EN 1881.*

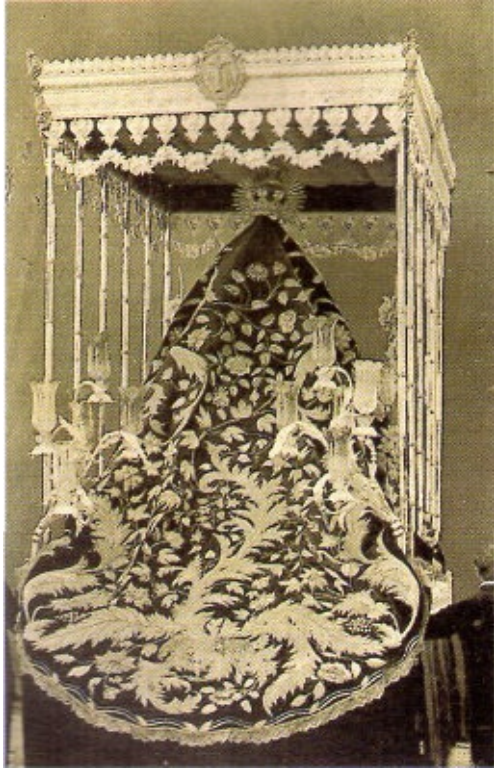


ESTANDARTE DEL ROCÍO DE TRIANA. RODRÍGUEZ OJEDA 1906.

En los años 1880 y 1881 Elisa Rivera bordó los faldones del paso de la Macarena, una saya de terciopelo morada y un manto verde^[79]. El diseño de todas ellas corrió a cargo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Con ellos se inicia su producción artística.

Las artes suntuarias en las cofradías de Sevilla están sujetas, a veces, a normas que dictan las propias corporaciones nazarenas. Estas normas tanto en orfebrería como en tejidos se centran en aspectos iconográficos vinculados con cada hermandad. Sabido es, que desde los años cuarenta del novecientos, las hermandades elegían un estilo concreto para bordar sus piezas de culto interno y procesional; sirvan como ejemplos los palios de las Cofradías de la Paz y la Lanzada, inspirados en el estilo gótico. Estos hechos no ocurrieron en el período comprendido entre 1880 y 1930, años en los que se sitúa la producción artística de Rodríguez Ojeda. Éste evolucionó desde unos planteamientos románticos iniciales, hacia otros esquemas surgidos de los acontecimientos sociales y culturales que le tocó vivir. El más importante, sin duda, fue el regionalismo surgido en la primera década del novecientos.

Sin embargo, los distintos



TRASERA DEL PASO DE LA MACARENA. EN ÉL SE PUEDE APRECIAR EL MANTO BORDADO POR ELISA RIVERA EN 1880-1881 Y DISEÑADO POR RODRÍGUEZ OJEDA.

presupuestos con que contaban las cofradías, en este largo periodo creativo, hizo que la abundancia de metales preciosos y las sedas multicolores, estuvieran presentes en los diseños de unas prendas más que en otras. Pero, esto no es un impedimento para analizar su estilo, pues sus etapas cronológicas y los cambios de planteamiento estilísticos de sus diseños están muy claros.

La evolución de su arte comprende tres etapas perfectamente definidas. La primera de ella, la inicial, abarca desde 1881 hasta 1900. En los años comprendidos entre 1881 y 1890, la aportación será básicamente diseñadora, aunque por su carácter inquieto y perfeccionista, nos atreveríamos a decir que, aunque sin

taller propio, dirigiría sus obras. Hay que tener en cuenta que sus primeras creaciones irán encaminadas a la Cofradía de la Macarena, de la que formaba parte en estos años, en el puesto de Prioste. Este hecho obligaría a seguir, en profundidad, la evolución de los trabajos encargados a la bordadora Elisa Rivera. Son las primeras obras de diseño documentadas de Rodríguez Ojeda. La saya se conserva en la actualidad, aunque su color ha pasado de morado a azul. El bello manto verde ha desaparecido, sus bordados se aprovecharon en un paño mortuario para la Corporación. La Hermandad conservó hasta 1930 los faldones. Estas prendas formaron parte de los catafalcos levantados, en la iglesia de San Gil y de San Julián, con motivo de los funerales del diseñador, acaecidos el 30 de Noviembre y el 6 de Diciembre de 1930 respectivamente^[80].

En estas obras Rodríguez Ojeda interpreta con gran originalidad sus diseños. El manto verde, aunque bordado con dibujos de grandes relieves, ya eran regulares en la parte de las vistas del manto. No ocurría lo mismo en la cola, que estaba formada por dibujos asimétricos e irregulares de grandes dimensiones, compuestos por tallos vegetales muy gruesos en la parte inferior, que iban haciéndose más finos conforme se subía en altura. Junto a las hojas de acanto aparecían granadas y flores de distintas clases.

De igual forma los faldones del paso también llevaban una gran carga innovadora: estaban formados por dibujos simétricos y regulares en su parte frontal, caracterizados por las finas

dimensiones de sus bordados, inusuales para la época. La saya aunque más estilizada que sus contemporáneas, mantenía el dibujo asimétrico irregular.



PASO DE LA VIRGEN DE REGLA, 1894, SUS FORMAS LLAMARON PODEROSAMENTE LA ATENCIÓN POR SU ORIGINALIDAD.



DETALLE DE LA TÚNICA JESÚS DE LA SENTENCIA DE 1889. DISEÑADA POR JUAN MANUEL Y BORDADA POR SU HERMANA JOSEFA.



PALIO NEGRO DE LA VIRGEN MACARENA. ÉSTE SERÁ EL MODELO QUE MARQUE LA TRANSICIÓN ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX. RODRÍGUEZ OJEDA 1881.



PALIO DE LA CANDELARIA, REALIZADO EN 1924, SALIENDO DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS.



PALIO DE LA VERA CRUZ DE UTRERA. ANTIGUO PALIO DE LA VIRGEN DEL PATROCINIO DE LA HERMANDAD DE LA EXPIRACIÓN DE TRIANA. BORDADO POR LAS HERMANAS ANTÚNEZ EN 1892.

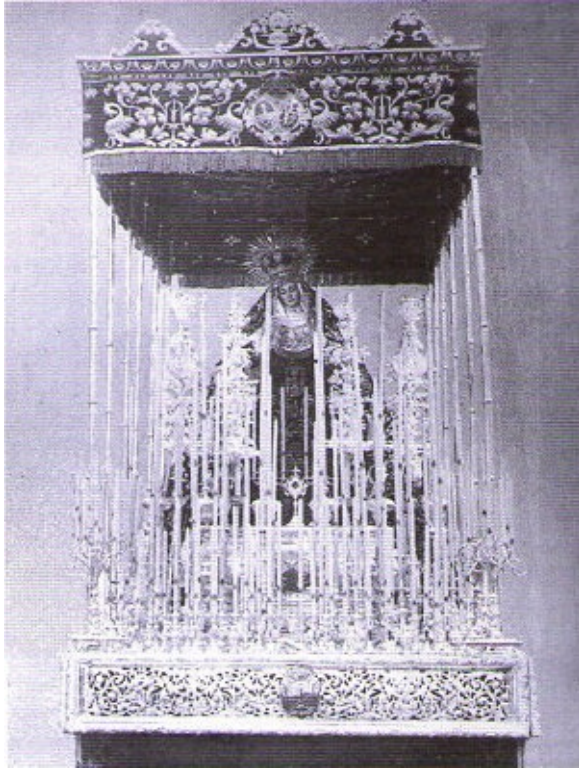


DETALLE DE LA SAYA DE LA VIRGEN DE LA PRESENTACIÓN DE LA HERMANDAD DEL CALVARIO, 1895.

En 1889 realizó una túnica para Jesús de la Sentencia. La prenda fue tanto diseñada como dirigida por él. Así se aprecia en una nota marginal escrita en el libro de Acta de la Corporación que reza así: «En el referido año de 1889, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia estrenó una magnífica túnica cuyo dibujo y la dirección del lujoso bordado fue debido a la galantería de nuestro Mayordomo de la Esperanza D. Juan Manuel Rodríguez Ojeda»^[81]. Esta prenda sigue el mismo modelo compositivo del manto verde realizado años atrás. Presenta grandes relieves en sus dibujos que son simétricos en la parte frontal y asimétricos en la posterior. Rodríguez Ojeda vuelve a combinar estas distintas formas consiguiendo una unidad magistral.

Pero el cambio más sustancial en la concepción de los palios sevillanos, por esta época, llegó en 1891, cuando Josefa Rodríguez Ojeda bordó el palio negro de la Macarena, bajo los diseños y la dirección de su hermano^[82]. Este será el modelo que marque la transición entre los siglos XIX y XX. Con él se completa el tipo de palio de figura, ya que contrapone al borde inferior ondulado de las bambalinas, los remates encrespados del perfil superior^[83]. Con este ejemplo se dará un paso definitivo en la interpretación del palio, pues su resonancia ha llegado hasta nuestros días.

Del año 1894 datan la túnica de Jesús del Prendimiento y el palio de la Virgen de Regla, ambos realizados para la Hermandad de los Panaderos^[84]. La túnica del Cristo conserva la Corporación de San Andrés, aunque sustancialmente transformada. Originalmente, el hermoso y peculiar palio de la Virgen poseía unos perfiles curvos muy marcados. Un aspecto que lo hacía singular eran las dieciséis corbatas que lucía. Doce remataban los varales y otras cuatro dividían las bambalinas delantera y trasera en tres espacios. Centrando la



PALIO DE LA VIRGEN DE LA VICTORIA CON LA
CRESTERÍA REALIZADA POR RODRÍGUEZ OJEDA
EN 1897.

bambalina delantera se podía observar el escudo de la Hermandad, de grandes proporciones, timbrado por la corona real que sobresalía del conjunto. Sus formas llamaron poderosamente la atención en su tiempo por su originalidad. Lo recordaban como la obra más *graciosa* que bordó Juan Manuel Rodríguez Ojeda^[85]. Tras su venta en 1929 a la Cofradía de la Soledad de Cantillana, fue transformado y ampliado en varias ocasiones, hasta perder el carácter de las obras de su autor.

En la madrugada del año 1895, estrenado el primer paso de palio de la Hermandad del Calvario^[86]. Tres años después, en 1896 se encargaba a

Rodríguez Ojeda la saya para su imagen titular^[87]. La prenda presenta un dibujo irregular, acorde con los ritmos decimonónicos. Hemos de reseñar que las sayas marianas son las últimas prendas que hace evolucionar el diseñador, a las cuales no convertiría en regulares hasta los inicios del siglo xx.

Entre 1895 y 1898, el taller bordó el manto de la Virgen de la Victoria, de la Cofradía de la Cigarrera. Los diseños corrieron a cargo del restaurador del Ayuntamiento sevillano, por aquellos años, Pedro Domínguez^[88]. En 1895 se bordaron las vistas como expresa el contrato fechado el 24 de Febrero^[89]. Con posterioridad elaboró el centro, el costado del manto y la crestería del palio, según se refleja en un contrato propiedad de la Hermandad, fechado el 1 de Febrero de 1897^[90]. La dirección de las obras, también corrieron a cargo del



MANTO DE LA VIRGEN DE LA VICTORIA,
REALIZADO EN 1897, POR RODRÍGUEZ OJEDA
BAJO LOS DIBUJOS Y LA DIRECCIÓN DE PEDRO
DOMÍNGUEZ.

mencionado Pedro Domínguez, como lo atestigua la factura de la dieta por desplazamiento a la casa del bordador^[91].



BAMBALINA DEL PALIO DE LA VIRGEN DEL DESCONSUELO DE JEREZ DE LA FRONTERA. ESTRENADO POR LA VIRGEN DE LA AMARGURA DE SEVILLA EN 1902.



MANTO DE LA VIRGEN DEL DESCONSUELO DE JEREZ DE LA FRONTERA. ESTRENADO EN 1905.



TECHO DE PALIO DE LA VIRGEN DE LAS LÁGRIMAS, DISEÑADO EN 1902. MANTIENE LA DECORACIÓN ARCAIZANTE MIXTILÍNEA DE SABOR DECIMONÓNICO.

Estos diseños inspirados en el arte plateresco debieron impresionar a Rodríguez Ojeda. Aunque después de finalizado el manto no cambiara sustancialmente el rumbo de sus diseños, con posterioridad, cuando el autor investigue en los bordados sevillanos de los siglos XVI al XVIII, que marcaron su segunda gran etapa estilística, sí pudo notarse su influjo.

El manto de la Virgen de la Victoria fue bordado en oro y sedas de colores con aplicaciones de lentejuelas. En origen su color era negro. Una ancha cenefa de *candelieri* enriquece su perímetro. En la parte media un óvalo centra la representación de la Virgen con su hijo en los brazos. A su alrededor un sinfín de elementos decorativos con hojas de acanto, flores y ángeles componen su ornamentación intercalada con cintas y cestas de colores^[92].

Cuatro años después de realizar el palio de la Virgen de Regla, volvió a trabajar para la Hermandad del Prendimiento, en la cual ocupaba el cargo de Mayordomo^[93]. En 1898, comienza el manto y la saya de la citada imagen. El manto no se terminó hasta el año 1900, por problemas económicos de la Hermandad^[94].

Ambas piezas estaban bordadas en oro y sedas de colores sobre terciopelo granate. En la decoración del conjunto se mezclaron diversos elementos ornamentales sabiendo conjugar hojas de acanto, flores, lazos, y cintas de formas muy variadas con las canastas florales. Esta prenda es un monumento al culto del adorno, que refleja de manera grácil y elegante las labores populares con las que las sevillanas se tocaban cuando lucían sus mantones de manila los días de fiesta. Esta pieza es el paso previo, en evolución, al manto de malla de la Macarena y el primer eslabón que definirá su característico estilo^[95]. Al igual que el palio en 1929, lo compró la Cofradía de la Soledad de Cantillana.

La saya por el contrario presenta unas características irregulares y asimétricas que la asemejan a piezas contemporáneas de otros autores.

La obra más importante de la etapa inicial fue el manto verde de la Macarena, cuyo contrato fue formalizado el 26 de Junio de 1899^[96]. Como ya hemos reseñado el pueblo le llamó el manto de malla o la



LA VIRGEN DE REGLA CON EL MANTO Y LA SAYA
REALIZADO ENTRE 1898 Y 1900.

Camaronera, por tener como base una red de oro, sobre la cual se bordó el resto del dibujo. Fue estrenado el Viernes Santo de 1900. Su repertorio ornamental es muy rico. En él se conjugan las hojas de acanto, roleos, cuernos de la abundancia, cintas, distintas clases de flores, lazos, jarras de flores etc., distribuidos simétricamente en torno a un eje central. Además, introduce en su repertorio iconográfico unos ángeles que portan cintas, algunas de las cuales hacen referencias a leyendas alusivas a María.

Como ya hemos reseñado en páginas atrás, el estreno del manto causó una gran impresión en los sevillanos. Prueba de ello son estas

frases encomiásticas, tan típicas de la literatura cofradiera de otros tiempos, que expresan estos sentimientos de admiración:

«Su manto verde de malla no está bordado, no, por las morenas sevillanas, cuyos cantares salen por las rejas cuajadas de claveles; no podemos creerlo, si no nos dicen que el hilo y las agujas lo pusieron los ángeles y que ellos fueron los que trabajaron el diseño y movieron sus dedos con la magia del arte, para bordar aquella inmensa, incommensurable fantasía, mientras ellas cantaban, reían y miraban a través de las rejas»^[97].



PALIO DE LA VIRGEN DE LA PRESENTACIÓN, DE LA HERMANDAD DEL CALVARIO,
EJECUTADO EN 1915 POR JUAN MANUEL.



PALIO DE LA VIRGEN DE LA HINIESTA DESPUÉS DE LAS REFORMAS DE 1929. CON LAS CUALES PASÓ DE PALIO DE CAJÓN A PALIO DE FIGURA.



BAMBALINA DE PALIO DE LA VIRGEN DEL MAYOR DOLOR Y TRASPASO, REALIZADA EN 1903. ESTA PRENDA PRESENTA SIMILITUD CON LAS DALMÁTICAS DE LA PARROQUIA DE LA MAGDALENA. FECHADA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII.

La etapa de madurez comprende desde 1900 a 1917. Es la más brillante y de más trascendencia en las artes del bordado del siglo xx. Está sujeta al ambiente social, cultural y artístico de Sevilla, en torno a los años finales del siglo xix y primeros del novecientos; que dieron como resultado unos cambios significativos, a los cuales Rodríguez Ojeda no fue insensible.

El espíritu emprendedor que había caracterizado a la sociedad sevillana durante el periodo de Isabel II, desapareció en los años finales del siglo. La sociedad local estuvo signada por los enfrentamientos entre sus distintos estamentos, sin el menor intento de buscar una solución a tan espantosa crisis. De esta forma, se desvaneció el sueño montpensieriano, basado en la armonía entre el progreso y la tradición. A este hecho importante, se tuvo que sumar la crisis general de fin de siglo, conocida, por brevedad, como crisis del 98^[98].

Años más tarde, la sociedad sevillana intentará huir de la crisis de una manera muy particular: buscará salida hacia el futuro mirando al pasado. En la primera década del siglo xx surgió una idea que fue capaz de estimularla, a pesar de los obstáculos que tuvo que soportar, llenando de esperanza a la denostada y beligerante sociedad local. Se trataba del movimiento regionalista, cuya expresión más visible fue el proyecto de la Exposición Iberoamericana, aplazada varias veces y que vio la luz en 1929^[99].

El proyecto quería aglutinar las antiguas grandezas artísticas e históricas de la ciudad, para convertirla en una metrópolis turística.

Esta idea tuvo su plasmación arquitectónica en la Avenida de la Constitución, donde se escenificaron los más diversos estilos arquitectónicos: plateresco, barroco y mudéjar, adaptándolos de forma anacrónica a casas de varios pisos. Como apunta Vicente Lleó Cañal, en su libro *La Sevilla de los Montpensier*, «se fraguó entonces, la imagen igual a sí misma, incluso en sus más recientes monumentos»^[100]. Estos modelos trascendieron, lógicamente, a las demás artes, incluida las suntuarias: cerámica, orfebrería, bordado, recibiendo esta influencia. Rodríguez Ojeda fue el mejor exponente de esta corriente estilística en el campo de los bordados.

El 24 de Marzo de 1902 estrenó la Virgen de la Amargura el palio azul^[101]. Tanto el dibujo como la dirección corrió a su cargo y la realización fue encomendada a su taller. La estructura de las bambalinas, la distribución de los espacios y los perfiles de la heráldica nos permiten considerarlo como el paso previo en evolución al palio rojo de la Macarena, realizado seis años después. En su interior, sin embargo, se conserva la decoración mixtilínea de estirpe decimonónica.

En el año 1905 se estrenó el manto, también en color azul. Se bordó haciendo juego con el palio. Su coste ascendió a diecisiete mil pesetas^[102]. Ambas piezas pasaron a la Virgen del Desconsuelo, de la Hermandad jerezana de los Judíos de San Mateo, en el año 1926.

Del año 1902 es el dibujo del palio de la Virgen de las Lágrimas, de la Hermandad de la Exaltación. En el año 1901 se llevó a cabo la reorganización de la citada Cofradía. En cabildo de 21 de Junio de 1901, se trataron las reformas de los pasos y otros particulares, mejoras que serían llevadas a efectos por Joaquín Díaz^[103].



PASO DE NUESTRA SEÑORA DE LA HINIESTA CON EL PALIO DE CAJÓN DE 1906.

Pero fue el 15 de Septiembre cuando se propuso la realización de un palio según el dibujo presentado por Rodríguez Ojeda. El presupuesto pareció alto y se propuso que se le pidiera una rebaja al autor^[104].

El 17 de Mayo de 1902 se votó la realización del proyecto siguiendo sus dibujos^[105]. El 18 de Enero de 1903 se elevó una diligencia para llevar a cabo, en nombre de la corporación, la confección y el bordado del nuevo palio. Según acuerdo capitular el precio se estableció en nueve mil quinientas pesetas. Se especificaba que además, tendría que realizar, para la Cofradía, un sinelabe, el estandarte y las varas por quinientas pesetas^[106].

Los bordados del palio fueron bordados en oro y sedas de colores. Se puede apreciar en él la inspiración que tuvo en piezas del barroco local. Los bordados interiores del techo, al igual que el azul de la Amargura, mantienen como nota arcaizante la consabida decoración mixtilínea de sabor decimonónico.



*MANTO DE LA VIRGEN DE LAS LÁGRIMAS
DISEÑADO POR HERMINIA ÁLVAREZ UDELL Y
REALIZADO EN EL TALLER DEL OLMO EN 1918.*

Donde mejor se aprecia el estudio realizado de los tejidos bordados, es sin duda en el palio y manto de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, realizados en 1903 y 1904 respectivamente^[107]. Para la traza de ambas piezas se inspiró en los bordados litúrgicos sevillanos. Estas prendas presentan similitudes con las dalmáticas, de la segunda mitad del siglo XVII de la Parroquia de la Magdalena, cuyas grecas recuerdan a las perimetrales del palio y manto.

En 1906 se estrenaron el palio y manto de la Virgen de la Hiniesta. En origen estas obras estaban bordadas en plata, sobre un raso azul^[108]. Las formas de los bordados recuerdan a unas dalmáticas de la primera mitad del siglo XVII, que pertenecieron al

Hospital Provincial de Sevilla. En la actualidad forman parte del patrimonio de la Diputación Provincial. En 1923 se pasaron a nuevo terciopelo las piezas^[109]. Posiblemente fuese en 1929, cuando el palio cambiara la fisonomía y se convirtiera en uno de figura. Como se sabe en origen era de cajón^[110].

En 1908 ejecuta el palio rojo de la Macarena^[111]. Su riqueza y originalidad consagran el arquetipo de palio sevillano. Según Martínez Velasco «Es el acontecimiento más importante de la estética cofradiera del siglo. No sólo por la

revolución que supuso, sino por la escuela que creó»^[112]. Se puede considerar como la síntesis de su obra. La devoción que profesaba a la Macarena le hizo estudiarlo a fondo. Ideó la malla en el palio, para dejar pasar la luz y poderse observar mejor la faz de la imagen. Con este ejemplo logra el maridaje perfecto entre lo erudito y lo popular. Aunque con base ornamental de elementos inspirados en el barroco, el artista plasma su propia forma de concebir las masas, la distancia entre bordados, las formas, dimensiones y proporciones del terciopelo, la separación de los espacios en las bambalinas, etc. Todo ello le llevó a una perfección técnica y estética a la cual le supo agregar la gracia sevillana^[113].



*MANTO DE LA VIRGEN DEL PATROCINIO,
BORDADO EN EL TALLER DEL OLMO. BAJO LOS
DISEÑOS DE HERMINIA ÁLVAREZ UDELL EN 1922*

Del mismo año es la túnica de Jesús del Gran Poder. Esta prenda, denominada popularmente con el nombre de *persa*, está inspirada en el arte mudéjar. Un dato curioso fue que en origen estuvo bordada sobre tisú de oro. El artista debió consultar los inventarios de la Hermandad, en los cuales se comenta que desde 1670, hasta la primera mitad del siglo XVIII, el Señor del Gran Poder procesionaba con una túnica tornasolada^[114].

Entre 1909 y 1910, realiza la segunda túnica para el Cristo de la Sentencia. La obra se inicia en el mes de Septiembre del referido año de 1909. Al igual que el palio de la Hermandad, presenta la originalidad característica que le impregnó a las piezas de su Cofradía.



LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES. DE LA COFRADÍA DE LA FUNDACIÓN. SALIENDO DE SU CAPILLA CON EL PALIO DE RODRÍGUEZ OJEDA DE 1915.

Para la Corporación del Cristo de la Fundación ejecutó en 1915 un palio azul^[115], al que también, como en el de la Macarena le introdujo una malla. En esta ocasión el material era más tupido, proporcionándole un efecto visual distinto. Desde 1960 lo luce, en Cádiz, la Virgen de las Penas^[116].

El 17 de Abril de 1915 se aprueba en Cabildo de Oficiales la realización del palio, manto y faldones para la Virgen de la Presentación^[117]. El palio tiene forma de cajón y fue bordado en oro sobre terciopelo granate. El manto de terciopelo azul, tiene forma simétrica radial. Ambas piezas están inspiradas en los modelos de los bordados del siglo XVII.

Antes de pasar a la tercera etapa estilística de Rodríguez Ojeda, hemos de reseñar la importancia que tuvo, desde 1913 a 1930, el taller de Olmo. Esta trascendencia se debió al buen hacer de su diseñadora Herminia Álvarez Udell. Fue la única que pudo competir con Juan Manuel. Su estilo es también, fruto del regionalismo imperante en la Sevilla de su tiempo. La mayor parte de su obra está interpretada tomando como base el estilo mudéjar.

Su estilo comenzó con el manto y techo del palio de la Virgen de la Concepción, de la Hermandad del Silencio, ejecutados en 1916 y 1917^[118]. Una obra muy interesante, por su originalidad, fue el manto de la Virgen de las Lágrimas. La presentación del dibujo se llevó a efecto el 18 de Mayo de 1917. Y el contrato de ejecución se firmó el 38 de Julio de dicho año^[119]. En 1918, el manto ya estaba terminado. En principio fue bordado sobre terciopelo azul oscuro. De 1922 y 1926 son el palio y el manto de la Virgen del Patrocinio, de la Hermandad del Cachorro^[120]. Estas prendas insisten en la inspiración mudéjar de su diseñadora.

La tercera etapa, que denominamos etapa final, se caracteriza por la mayor concentración de bordados en toda la superficie de las prendas. Un ejemplo excepcional confirma la tónica general. El palio y manto de la Virgen del Subterráneo datados en 1923 y 1924^[121]. Estas piezas vuelven a retornar a su característico estilo



LA VIRGEN DE LA MACARENA POR EL ARCO. CON EL PALIO ROJO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS VEINTE DEL SIGLO XX.

de la última década del siglo XIX. La explicación puede estar en el bajo presupuesto que, por entonces poseía la Hermandad de la Cena. El coste del palio bordado en oro y sedas de colores ascendió a diez mil pesetas^[122], que contrasta con las treinta y dos mil pesetas que costó, un año después, el de la Virgen de la Candelaria bordado en plata^[123]. Es sabido que el coste de la plata es inferior al del oro, por ello, se justifica que los bordados del palio de la Virgen del Subterráneo sean más escasos.



MANTO DE LA VIRGEN DEL DULCE NOMBRE DE 1924. TRAZADOS SEGÚN LOS DIBUJOS DE JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA.



TECHO DEL PALIO DE LA VIRGEN DE LA AMARGURA. RODRÍGUEZ OJEDA 1926.



DETALLE DE LA BAMBALINA DELANTERA DE LA VIRGEN DE REGLA. DISEÑADA POR IGNACIO GÓMEZ MILLÁN Y BORDADA POR VICTORIA CARO EN 1930.

El palio y manto del Dulce Nombre fueron bordados en 1921 y 1924 respectivamente^[124]. El de la Candelaria también fue realizado en este último año^[125]. En ellos Rodríguez Ojeda sigue en la misma tónica de inspiración barroca, aunque en estas ocasiones, se acerca más a los bordados de los inicios del siglo XVIII. Se inspira en la decoración del terno completo de la Parroquia de San Lorenzo de

Sevilla.



BAMBALINA DEL PALIO DE SAN ISIDORO EJECUTADA EN 1930 - 1931 POR PILAR Y AMALIA GRANADO.

En Cabildo de Oficiales fechado el 15 de Marzo de 1926, se daba cumplida cuenta del estreno del manto de la Virgen de la Amargura^[126]. Se confeccionó en terciopelo burdeos bordado profusamente en oro. Un año más tarde, estrenó el manto, los faldones y la túnica de San Juan^[127]. El manto presenta una forma simétrica radial. Los faldones del paso contienen, en el centro de cada una de las partes que lo componen, unas cartelas realizadas en sedas de colores que representan escenas de la vida de María.

Como ya hemos explicado, páginas atrás, desde 1925 a 1930 son los años de mayor producción del maestro. Todas las piezas elaboradas en este periodo presentan similares características, a las ya narradas. Por ello, abordaremos el estudio de su última obra, el manto de tisú de la Macarena, estrenado el mismo año de su muerte.

Del año 1929 son los bocetos del techo de palio y el manto de la Macarena. La autorización para su ejecución fue dada el 11 de Julio y el 9 de Septiembre del referido año. Las reformas del palio se valoraron en quince mil ciento diecinueve pesetas y el manto costó treinta y seis mil setecientas^[128]. El 26 de Marzo de 1930 ya estaban acabadas ambas obras^[129].



MANTO DE LA VIRGEN DE LA MERCED DE LA HERMANDAD DE PASIÓN.

Los trabajos se realizaron por administración, siguiendo el deseo de Rodríguez Ojeda. Él mismo lo propuso a la Corporación, para abaratar su coste. No debemos olvidar que en estos años ocupaba el cargo de Prioste y asesor artístico de la Hermandad^[130]. Esta fue la última obra que realizó para la Macarena. La bordó en tisú verde y consiguió un novedoso efecto dorado, al unirse los reflejos del oro de los bordados con el propio del tisú.

La herencia de Juan Manuel Rodríguez Ojeda fue inmensa y valiosa. Sus herederos más próximos fueron los talleres de Carrasquilla y Caro; las bordadoras Carmen Capmany, y las hermanas Granado; y los diseñadores Antonio Amiáns y Austria e Ignacio Gómez Millán. Todos los diseñadores y talleres de bordados de nuestra ciudad, han tenido y tienen presente la gran personalidad creadora y artística de Rodríguez Ojeda.

Guillermo Carrasquilla Rodríguez, era sobrino carnal de Juan Manuel. Fundó su taller en la calle San Luis, con útiles y diseños heredados de su tío^[131]. En su taller trabajaron las bordadoras de la calle Duque Cornejo. La propia Carmen Cobos, directora de las bordadoras del taller de Rodríguez Ojeda, siguió ejerciendo su puesto en el de Carrasquilla^[132].

En 1934, elaboró el simpecado de la Hiniesta^[133]. Cinco años después, confeccionó el manto de la O^[134]. Y en 1947, bajo el diseño de Antonio Cobo Soto realizó el simpecado de la Amargura^[135]. Su hijo José Guillermo Carrasquilla Perea, continuó la labor de su padre hasta nuestros días.

En 1917 José y Victoria Caro fundaron un taller que daría su fruto tras la muerte de Rodríguez Ojeda^[136]. Victoria aprendió a bordar con las hermanas Antúnez, aunque por su edad, no coincidió en él con Juan Manuel. El taller contó con un gran diseñador, Ignacio Gómez Millán.

Entre sus obras destacamos el palio de la Virgen de Regla^[137], y el de la Cofradía

del Buen Fin^[138], ambos de 1930. En 1937, Victoria Caro y Lola Olivera bordaron la saya de volantes de la Macarena^[139]. Este taller lo continuó Esperanza Elena Caro y posteriormente sus sobrinos.

Pilar y Amalia Granada, trabajaron en los talleres de Rodríguez Ojeda y del Olmo. En 1929, se establecieron, por cuenta propia, en la calle de Santa Lucía. El taller permaneció abierto hasta 1937, fecha de la muerte de Pilar. Sus principales obras fueron el palio y manto de la Virgen de Loreto^[140].

Otro gran diseñador, heredero de su arte, fue Antonio Amians y Austria. Fue el artífice del primer palio de malla de la Virgen del Rosario, realizado en 1913^[141]. Más tarde, entre 1928 y 1931 diseñó el palio, el manto y la saya de salida de la Virgen de la Merced, bordados por Carmen Capmany^[142].

Herederos son también, los diseñadores y bordadores que trabajan en Sevilla hasta el día de hoy, pues su impronta, se puede observar en ellos.

Y por último, hemos de decir que todos los amantes de la Semana Mayor, los devotos y cofrades, también somos herederos de su arte, al disfrutarlo en los templos y en nuestras calles los días de Semana Santa.



Obras en exposición

GABRIEL FERRERAS ROMERO

ARACELI MONTERO MORENO

TÍTULO DE LA OBRA

Bambalinas (delantera y lateral) del palio de la Virgen de las Tristezas.

AUTOR

Diseñador: Antonio Requena.

Bordadora: Patrocinio López García.

FECHA

1884-5

DIMENSIONES

Delantera/trasera: 64 x 193 cm.

Lateral: 64 x 298 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo negro con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración en lentejuelas.

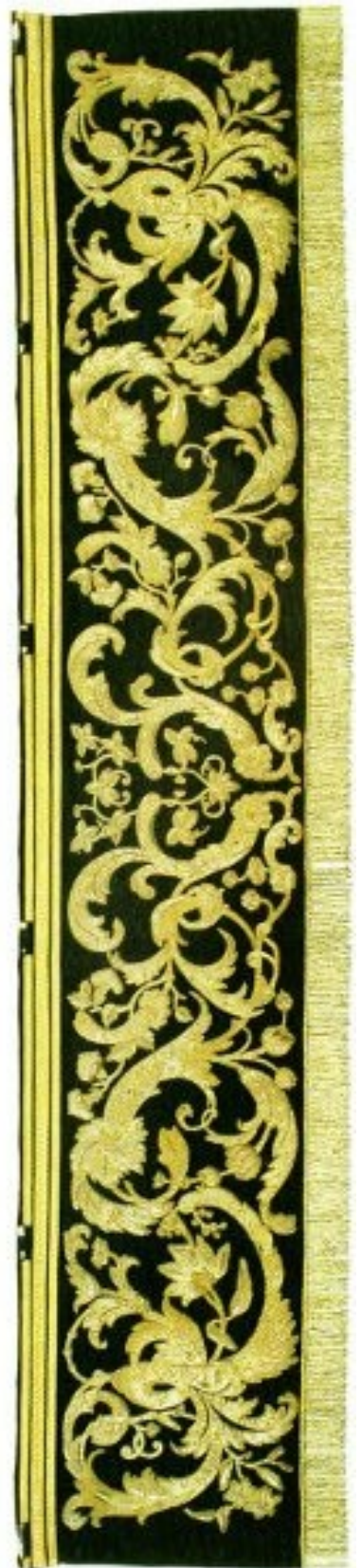
PROPIEDAD

Muy Antigua, Siempre Ilustre, Venerable, Pontificia, Real, Fervorosa, Humilde y Seráfica Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de la Santísima Vera-Cruz, Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Tristezas de María Santísima. Capilla del Dulce Nombre de Jesús.

EXPOSICIONES

Exposición de Estrenos. El Monte. Sevilla, febrero-marzo 1989. *Vera-Cruz.* Caja San Fernando. Sevilla, marzo 1992.

Los Tesoros. Caja San Fernando. Sevilla, junio-julio 1992.



Desde 1877 se establecen varios encargos por parte de la hermandad de san Isidoro a la bordadora Patrocinio López García, que poseía su taller en la calle de la Mar, realizando en primer lugar un manto de salida para la Virgen de Loreto, valorado en cuarenta y cinco mil reales de vellón y patrocinado por D^a Juana de la Vega, Vda. de Diego Tixe y D. Francisco Isern, hermanos vinculados a esta corporación^[1].

En cabildos de junio y julio de 1884, se propuso hacer un nuevo palio de terciopelo bordado en oro que se le encargó a Patrocinio López^[2], siguiendo los diseños de Antonio Requena, profesor de dibujo del Museo de BBAA de Sevilla^[3]. Se contrató en 32 000 reales de vellón, pagándose en siete plazos^[4], siendo el costo del terciopelo 1400 reales, comprado en la *Industria Tejera-Pérez y Hernández*^[5].

El palio fue estrenado el 3 de abril del año 1885, a excepción de la cornisa superior^[6], haciendo juego con el manto. Ambos procesionaron en dicha cofradía hasta el año 1929, siendo sustituidos por otro conjunto de palio y manto en azul bordado en oro ejecutado por hermanas Granados entre los años 1930-1931. Posteriormente en 1936 estas obras pasaron a propiedad de la hermandad de las Penas de san Vicente, que las modificó en 1953 bajo la dirección del orfebre Cayetano González Gómez, suprimiéndole al palio la crestería bordada, las puntas onduladas de la zona inferior y configurándole *forma de cajón*.

En 1955 la cofradía de la Vera-Cruz adquiere el palio para su Dolorosa con el que sigue procesionando actualmente.

Entre los años 1986-1988, fueron restauradas tan sólo las cuatro caídas pasando los bordados a nuevo terciopelo negro en los talleres de Artesanía Santa Bárbara.

La simbología de este conjunto de flores y hojas de acanto hacen alusión a las dificultades y adversidades que se tienen que superar, pero a su vez es también símbolo de triunfo de la primavera y hace alusión a la regeneración de las almas a través de las buenas obras^[7].

La composición de las bambalinas delantera y trasera se centra en unas dobles hojas de acanto superpuestas en forma de roleos, entrelazadas por mediación de estilizados tallos que a su vez intercalan varios tipos de flores. Las grandes hojas de acanto están realizadas en ondas o *puntitas* simples y dobles cuyos nervios están ejecutados con lentejuelas planas engarzadas con canutillos. Las flores que se intercalan entre los tallos corresponden a tulipanes que disminuyen en tamaño a medida que ascienden y presentan un mayor relieve en las hojas exteriores. Existen además otras tipologías de flores correspondientes a claveles, azucenas, margaritas, que se alternan con madroños y bellotas.

Este ritmo ondulado se continúa de forma simétrica en los extremos de las caídas, con nuevas hojas de acanto y con tallos acabados en grandes flores, semillas y frutos.

La composición de las bambalinas laterales se centra en unas alargadas hojas de

acanto con técnica similar a las anteriores, las cuales corresponden morfológicamente a una especie de *eses* vegetales encontradas y abiertas, muy estilizadas en cuyos centros se bordan flores de cuatro y cinco pétalos. Al igual que en las anteriores, de las hojas salen una serie de tallos que se van ramificando por toda la superficie de las caídas, entrelazándose entre sí con grandes hojas de acanto terminadas en tallos con pequeñas flores, tulipanes en gran relieve y hojas de trébol. Todas las bambalinas se perfilan en su zona superior por tres galones, siendo el del centro más ancho, terminando en finos flecos de hilos de canutillos enrollados. En cada varal va enlazado un cordón de cuyos extremos penden borlones.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen de Villaviciosa.

AUTOR

Diseñador: Antonio del Canto Torralva.

Bordadora: Teresa del Castillo.

FECHA

1880

DIMENSIONES

245 x 420 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo negro con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

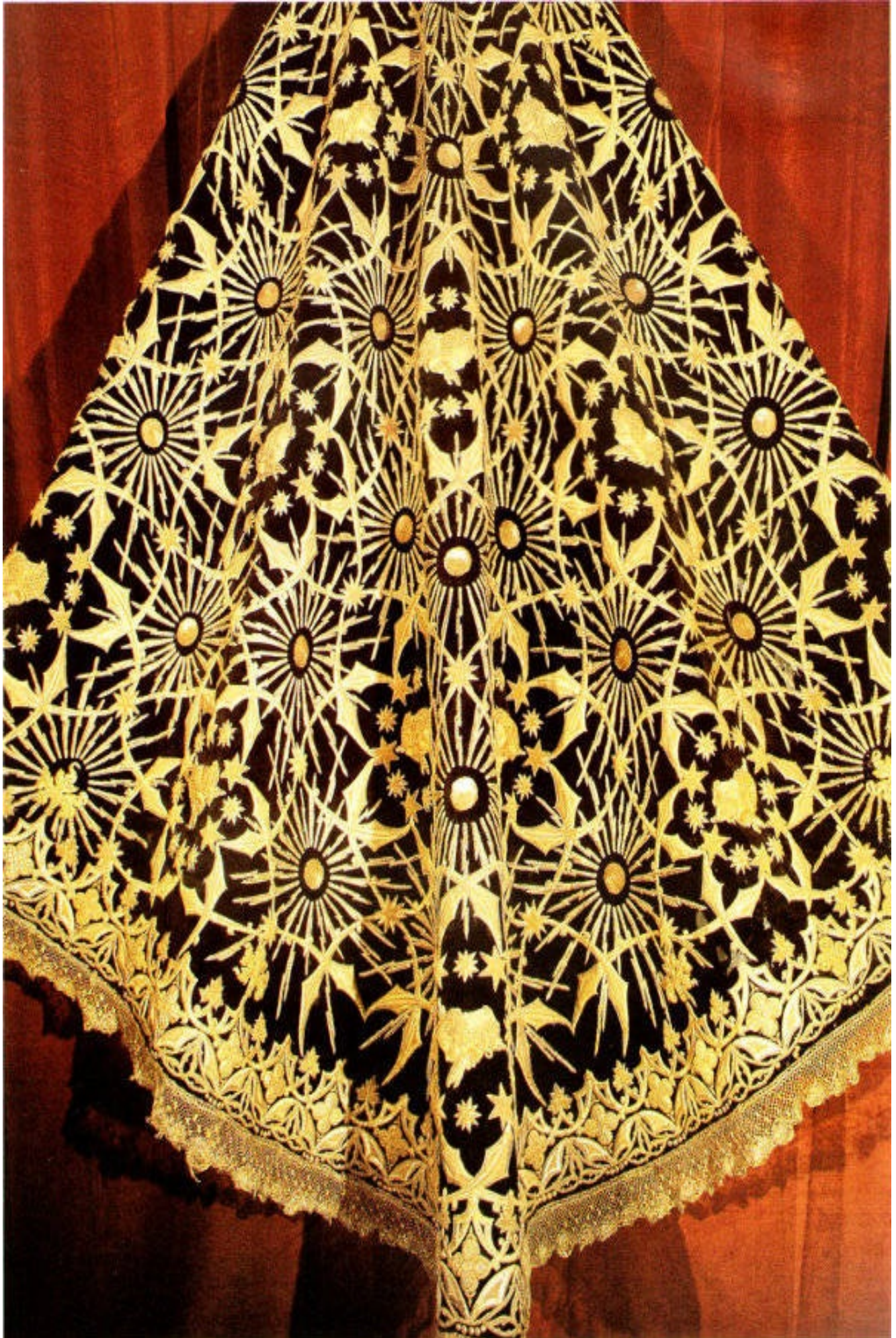
PROPIEDAD

Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de Villaviciosa. Iglesia del Santo Entierro y San Gregorio.

EXPOSICIONES

Museo de Cofradías, Hospital de los Venerables Sacerdotes. Sevilla, julio 1969.

Los Tesoros, Caja San Fernando. Sevilla, junio-julio 1992.



Esta obra se realiza por encargo de la hermandad del Santo Entierro al diseñador Antonio Canto Torralva y se ejecuta por su esposa la bordadora Teresa del Castillo junto a las demás indumentarias de los personajes que componen el paso de misterio denominado *el Duelo*^[1].

Estas obras siempre han pertenecido a dicha hermandad y fue pasado el manto a nuevo terciopelo en el año 1948 en los talleres de bordado de D. Guillermo Carrasquilla Rodríguez, discípulo directo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda^[2].

Posteriormente en el año 1988 y bajo la dirección técnica del bordador Manuel Ojeda Rodríguez, se pasaron la mayoría de los bordados de esta hermandad a nuevo terciopelo. El estilo de esta obra es neogótico al igual que el resto de los enseres de esta hermandad. Su constitución morfológica comprende una greca ancha formada en su parte más inferior por grupos de tres hojas caladas y enlazadas por conjunto de cinco *chapas* metálicas redondas.

En su parte superior se bordan hojas en forma de puntas de lanzas encontradas, con técnica de cartulinas en relieves y flores de cuatro pétalos realizadas con la misma técnica pero formando gran variedad de dibujos. Estas flores se coronan por una especie de cintas en técnica de cartulina plana, las cuales forman un dibujo geométrico que se enlaza y termina alternándose en puntas y hojas palmeadas.

Todo el campo interior del manto está formado por una especie de medias circunferencias con puntas de lanza, entrelazadas por estrellas superpuestas. A su vez las puntas de lanzas se cruzan y forman grandes flores de seis pétalos cuyo interior presenta estrellas de distinto tamaño que se intercalan. En el centro a modo de semilla, aparecen cabezas de querubines de perfil en gran relieve realizados con hilos de torzal y pelos de canutillo.

Alrededor de estas flores se forman una especie de soles con rayos quebrados en cuyos centros existen unos grandes budoques de lentejuelas.

Como generalidad técnica de esta obra se destaca la cartulina plana y en relieve, la cual se ejecuta con hilos de torzal y canutillo, alternando según los distintos motivos del diseño. Los nervios de algunos motivos están realizados en canutillo y otros en lentejuelas engarzadas por canutillos.

Los puntos de setillos que se detectan en determinadas zonas están realizados con una fineza propias de la segunda mitad del siglo XIX.

Todo el perímetro del manto se adorna con ancha blonda metálica dorada calada y terminada en veneras o conchas exteriores.

TÍTULO DE LA OBRA

Túnica de Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro.

AUTOR

Diseñador: Antonio del Canto Torralva.

Bordadora: Teresa del Castillo.

FECHA

1881

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo morado con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Real y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica. Iglesia de la Anunciación.

EXPOSICIONES

Valle Coronación. Caja San Fernando. Sevilla, marzo 1990.



El viernes santo, 12 de abril de 1881, estrenaba Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro de la Hermandad del Valle, una magnífica túnica en terciopelo morada bordada por Teresa del Castillo. Esta obra diseñada por su marido Antonio del Canto, costó treinta y tres mil reales de vellón y se realizó en el taller que ambos poseían en la Alamedilla de la Puerta de Triana^[1]. Además, este taller, realizó en ese mismo año las vestimentas de la Santa Mujer Verónica^[2]. Pasados unos años, en concreto 1905, se establece de nuevo un contrato entre la hermandad y dicha bordadora para la realización del manto de la Virgen del Valle, siguiendo fielmente los diseños de las bambalinas del palio llevados a cabo a fines del s. XVII. Este manto, que es su última obra documentada, se encuentra en la actualidad en posesión de la hermandad de la Vera-Cruz de Huelva.

La túnica del Nazareno del paso de la Verónica, como era habitual en los últimos lustros del s. XIX, poseía una pequeña cola en la parte trasera. Se trata de una obra con elementos barrocos, impregnada en una concepción de carácter romántico, que guarda en su diseño, cierta simetría y no muy alto realce en sus bordados. Morfológicamente en su zona inferior presenta una estrecha cenefa formada por un fino cordón en cartulina donde se enlazan hojas de acanto tendidas realizadas en técnica de setillos cuyos nervios se constituyen en lentejuelas planas sujetas por hilos de canutillo. Igualmente las bocamangas y el cuello, presentan cenefas en sus extremos.

Siguiendo de forma ascendente, se forman una serie de grandes tallos gruesos en forma de roleos con grandes hojas de acanto, con varias ramificaciones de finos tallos espinosos, como si se tratase de un relleno que sirviese de fondo, estando bordada esta decoración con técnica de cartulina plana, en relieve, medias ondas y setillos. Los nervios de estas hojas están formados, en algunos casos, por lentejuelas planas y en otros casos por hilos de canutillo.

Ya más hacia arriba, en el centro de la túnica, existe una gran hoja de acanto de forma simétrica, con siete hojas, siendo las dos de la base más abiertas, las cuales arrancan de una pequeña raíz que se realiza en una técnica cuyo resultado final son cuadrados o dados alternantes, excepto las dos hojas abiertas inferiores realizadas en ondas o *puntitas*. En la parte superior de las hojas abiertas aparecen complementos de decoración en forma de bodoques, chapitas metálicas y lentejuelas cogidas directamente sobre el terciopelo por bucles de hilos metálicos. En la parte posterior de la obra aparece otra gran hoja de acanto similar, con la diferencia de que se inicia a partir de un gran bodoque de cartulina en relieve.

Más hacia arriba, pasando el cingulo de seis vueltas que se ajusta a la túnica, concretamente en el centro de la espalda aparece otra hoja de acanto asimétrica. Esta hoja con raíz hacia arriba, se realiza en cartulina en relieve excepto la raíz y las hojas inferiores que son de cartulina plana. Este mismo tipo de hoja se ejecuta en la parte

anterior de la obra con la única diferencia de que se suprime la raíz. En esta zona superior al cíngulo, tanto en la espalda como en el pecho continúan los finos tallos con espinas que se entremezclan con hojas de acanto más estilizadas.

Este mismo motivo decorativo de hojas de acanto en forma de roleos aparece también en toda la superficie de las mangas.

La interpretación simbólica que se desarrolla en la túnica a través de la unión de tallos bordados finos y gruesos se puede relacionar con los pecados veniales y mortales del hombre^[3].

El cíngulo que cae del cuello del Nazareno hacia delante se anuda en la cintura con nueve vueltas, finalizando los cordones en una especie de borlones planos con elementos de decoración en pedrería de distintos colores y con alta proporción de cobre en los hilos que forman los flecos.

TÍTULO DE LA OBRA

Bambalinas frontal y lateral del palio de la Virgen del Mayor Dolor en su Soledad.

AUTOR

Diseñador: Guillermo Muñiz.

Bordadora: Hermanas Antúnez.

FECHA

1886

DIMENSIONES

64 x 320 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul oscuro con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores.

PROPIEDAD

Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Santo Cristo de la Salud, Nuestra Señora de la Luz en el Sagrado Misterio de las Tres Necesidades al pie de la Cruz, Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, San Francisco de Paula y Gloriosa Resurrección de Jesucristo. Capilla de la Carretería.



Por primera vez la Virgen del Mayor Dolor en su Soledad procesionó bajo este palio el Viernes Santo, 25 de abril de 1886^[1]. Todo el palio con sus bambalinas exteriores e interiores, así como el techo y el manto fueron bordados sobre terciopelo negro por Josefa y Ana Antúnez, bajo el diseño del tallista Guillermo Muñiz^[2].

Posteriormente las caídas interiores y el techo de palio fueron comprados hacia el año 1974 por la hermandad de Jesús Despojado^[3].

El magnífico manto se destruyó en un incendio en el año 1955, estrenándose tres años después otro manto en azul marino, menos bordado, diseñado por Julio Laguna y ejecutado en el convento de las RR. MM. Filipenses del Convento de Santa Isabel^[4].

Las bambalinas del palio presentaban unas hermosas caídas de forma polilobuladas, bordadas con gran esplendidez y alto realce que fueron transformadas en el año 1971, conservando solamente los rellenos de algodón que se sobrebordaron en hilos de oro nuevos. Este bajo se realizó en el convento de las RR. MM. Trinitarias en el año 1970 bajo la dirección de Antonio Gómez del Castillo y actualmente las caídas interiores como el techo de palio van lisos en color azul oscuro^[5].

Las bambalinas exteriores presentan tanto en la delantera como trasera sendos escudos de la Hermandad. La caída delantera se divide en tres espacios que se rematan en su parte superior con dos galones de los cuales uno es más ancho. Técnicamente están formados por una especie de ondas o *puntitas* cuyos vértices presentan un bordado de la tipología de dados. Estos galones se interrumpen en el centro para dar paso a la tiara pontificia del escudo.

Este escudo de la hermandad, está rodeado por el collar del toisón al que se le añade en sus lados unas hojas de acanto formadas por ondas o *puntitas* y nervios de lentejuelas fijadas por hilos, de las cuales parten pequeños tallos en forma de roleos de finas ramas con semillas y hojillas lanceoladas.

En los espacios laterales de las caídas delantera y trasera, coincidiendo con la parte inferior, aparecen un conjunto de grandes flores con tallos circulares de hojas de acanto en técnica de ondas o *puntitas*, cuya composición produce un gran movimiento.

La gran hoja central y flores de alrededor presentan una técnica de ejecución en la que predomina la superposición de bordados. En la hoja central se superponen a los ajedrezados de fondo ondas o *puntitas* dobles y jazmines de lentejuelas cogidas con hilos metálicos de torzal. Los tallos en forma de roleos están ejecutados por medias ondas y setillos con algunos elementos decorativos.

Las flores más inferiores, que asemejan girasoles, están realizadas por superposición de bordados, pudiéndose considerar también técnica de *muestras armadas*, al igual que lo descrito en el caso anterior. La parte inferior de las bambalinas de forma lobulada, por las ondas que la configuran, presenta un doble

galón en forma de cordón más otro de pasamanería de donde arrancan borlones con flecos. En los escudos se realiza una decoración bordada con hilos de seda de colores.

Este mismo tipo de composición asimétrica con gran ritmo circular y formado por ornamentación vegetal se repite en las bambalinas laterales, excepto en el espacio central donde la flor de acanto se presenta en vertical y se apoya sobre una hoja trifoliada hacia abajo realizada en técnica de dado y nervios de lentejuelas.

TÍTULO DE LA OBRA

Bambalinas frontal y lateral del palio de la Virgen de Dolores y Misericordia.

AUTOR

Diseñador: Guillermo Muñiz.

Bordadora: Hermanas Antúnez.

FECHA

1886

DIMENSIONES

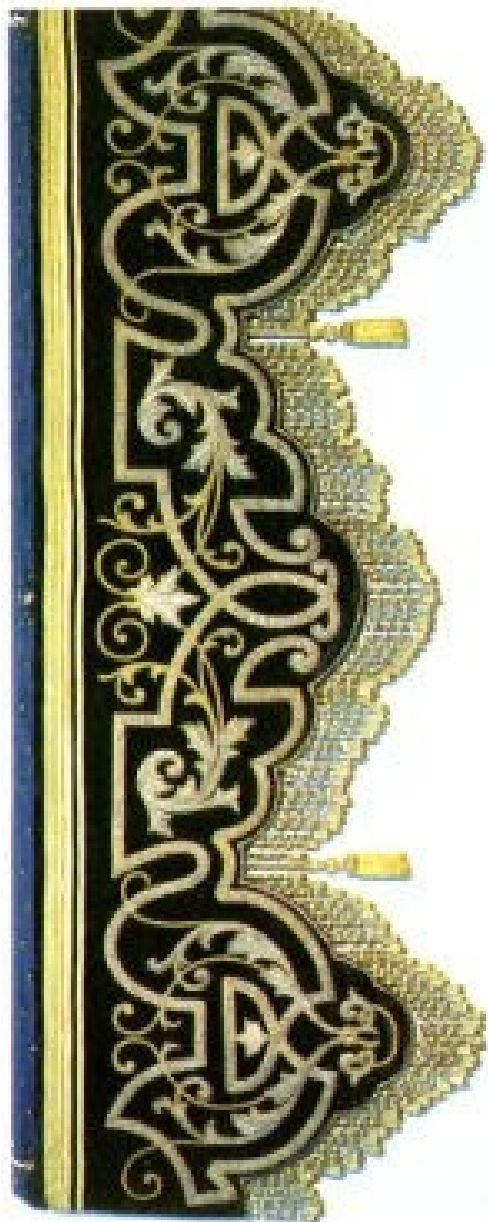
64 x 390 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado.

PROPIEDAD

Humilde y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Despojado de sus Vestiduras, Nuestra Señora de los Dolores y Misericordia, Mayor Dolor de Nuestra Señora, San Juan Evangelista y San Bartolomé Apóstol. Capilla del Mayor Dolor (Molviedro).



El 15 de septiembre de 1974 y coincidiendo con la festividad de la Virgen de los Dolores, se monta un paso para la imagen titular de esta hermandad en la Parroquia de San Bartolomé, colocando el techo de palio adquirido a la cofradía de la Carretería, junto con las bambalinas interiores, las cuales se montaron hacia el exterior^[1].

Sobre los primeros años de la década de los setenta, se realiza una intervención en las bambalinas de este palio por el Convento de las RR. MM. Trinitarias de Sevilla.

En 1981 se le añaden unos penachos dorados que rematan las bambalinas delantera y trasera que posteriormente desaparecieron quedando constituida esta obra como sale procesionalmente en la actualidad^[2].

Respecto a los tipos de puntos empleados, aparecen las medias ondas para hojas grandes, setillos para la mayoría de los motivos y cartulina.

El realce es similar en toda la composición, empleándose tan sólo un mayor volumen en las cabezas de los ángeles del escudo antiguo de la hermandad de la Carretería, que se sitúa en el centro del techo de palio.

Existen también algunos complementos de decoración en el palio que corresponden a lentejuelas planas de un solo tamaño que se encuentran localizadas muy puntualmente en las ráfagas del escudo.

Por último aparece un galón que rodea el techo de palio en todo su perímetro.

TÍTULO DE LA OBRA

Saya de la Virgen del Mayor Dolor en su Soledad.

AUTOR

Diseñador: ¿Guillermo Muñiz?

Bordadora: Hermanas Antúnez.

FECHA

c. a. 1886

DIMENSIONES

116 x 126 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Santo Cristo de la Salud, Nuestra Señora de la Luz en el Sagrado Misterio de las Tres Necesidades al pie de la Cruz, Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, San Francisco de Paula y Gloriosa Resurrección de Jesucristo. Capilla de la Carretería.



Probablemente esta saya fue realizada por las hermanas Antúnez bajo un diseño del tallista Guillermo Muñiz hacia 1886. Posteriormente esta pieza se ha pasado a nuevo terciopelo azul y es la que normalmente viste el Viernes Santo en procesión Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad.

La composición de la saya se centra en una gran flor de hojas de acanto rodeada de grandes tallos de estas mismas hojas y ramajes de cardos.

La flor principal está formada por una superposición de técnicas de puntos, donde la parte inferior la forman cartulinas sobre setillos y la zona superior tres grandes pétalos de lentejuelas escamadas sobre los que se implantan seis flores de cinco pétalos realizados con hilos de canutillos.

Alrededor de la flor central salen unos tallos de hojas de acanto y a la izquierda tallos con flores de cardo y cardinas con hojas dentadas que se abrazan a la flor principal con florecillas más pequeñas y frutos.

En la parte inferior aparece una gran hoja de cardo con gran relieve dispuesta en horizontal y realizada con técnica de cartulina en relieve.

Los complementos de decoración de lentejuelas y talcos, que se insertan en los distintos motivos, presentan una gran variedad de tamaños, muchos de los cuales no se fabrican en la actualidad.

La saya en su zona inferior se delimita por un galón formado por setillos que rodea todo su contorno.

Las mangas y cingulo presentan los mismos motivos decorativos pero más estilizados y finos, teniendo las mangas blonda metálica en sus extremos.

TÍTULO DE LA OBRA

Bambalina frontal del antiguo palio de la Virgen de la Estrella.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Josefa Rodríguez Ojeda.

FECHA

1891

DIMENSIONES

64 x 193 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús de las Penas, María Santísima de la Estrella, Triunfo del Santo Lignum Crucis, San Francisco de Paula y Santas Justas y Rufina. Capilla de la Estrella.



Se estrenó en 1891 para la hermandad de la Esperanza Macarena en terciopelo negro bordado por Josefa Rodríguez Ojeda, bajo la dirección y diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El 19 de noviembre de 1888, es nombrada por parte de la junta de gobierno de la Hermandad de la Macarena una comisión de hermanos para que visiten los talleres de bordado de la ciudad y «vieron la manera más ventajosa de adquirir el palio». La comisión la integraron los hermanos Amores y José Vega^[1].

Realizadas las oportunas negociaciones, el cabildo de oficiales se decide por el taller de D^a Josefa Rodríguez Ojeda, al ser el más barato y el que mejores condiciones ofrece, formalizándose el contrato de ejecución el 1 de diciembre de ese mismo año^[2].

De acuerdo con las condiciones estipuladas el palio se bordaría en oro fino sobre terciopelo negro, siendo el diseño realizado por el hermano de la propietaria del taller Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El compromiso obligaba a entregarlo para el 15 de marzo del año entrante y la hermandad debería satisfacer la suma de 34 530 reales de vellón como importe^[3]. Se estrenó el Viernes Santo de 1891 y contiene en germen todos aquellos elementos que en 1907 diseñara Juan Manuel en el palio rojo que le habría de suceder para la Macarena. En 1909 fue adquirido por la cofradía trianera para la Virgen de la Estrella, procesionando con él hasta el año 1994.

El 27 de septiembre de 1930, el mayordomo primero de la hermandad de la Estrella exponía la necesidad de pasar el terciopelo negro a azul, para lo que detallaba un presupuesto de 6000 pesetas, estando todos los hermanos que asisten a este cabildo conformes^[4].

Antes del Domingo de Ramos de 1935 se pasan los bordados a nuevo terciopelo azul ejecutándose esta obra en los talleres de los Sobrinos de José Caro, con algunas modificaciones diseñadas por Ignacio Gómez Millán. Además se enriqueció con una Gloria donde se representan las santas Justa y Rufina sosteniendo la Giralda en terciopelo pintado e hilos de metal dorado.

También se bordaron los escudos de la Hermandad en las bambalinas delantera y trasera y se quitaron los corbatines de las esquinas.

En 1956, se le añaden nuevos flecos alrededor de todo el lado inferior de las caídas y en 1960 se le renuevan 16 cordones y borlas. Entre 1997 y 1999, se ha pasado a nuevo terciopelo en los talleres de Artesanía de Fernández y Enríquez en la localidad sevillana de Brenes.

Estéticamente los bordados del palio guardan una cierta simetría, formada por el dibujo con motivos vegetales y geométricos no excesivamente grandes lo que le da un aire ligero.

Esta obra en su conjunto es muy armoniosa y juega con tallos y hojas de acanto

rematados en caracolillos, siendo conformado el centro de palio por una estrella central de ocho puntas donde se sitúa en el interior la Gloria que representa a las copatronas de Sevilla.

Las bambalinas terminan en pico y crestería en su parte superior. Están formadas por motivos vegetales y escudos de la Hermandad en la zona central de las caídas delantera y trasera, siendo rematados dichos escudos con corona con cruz metálica. En la parte interior de las bambalinas el bordado es más simétrico y menos recargado.

La técnica utilizada para la realización de los distintos tipos de bordados que configuran los motivos florales y vegetales de este conjunto, son principalmente setillos y ajedrezados. Los escudos utilizan también técnica de bordado con hilos de sedas de colores.

Los complementos de decoración están constituidos por lentejuelas planas de un solo tamaño que se encuentran en las hojas para la realización de los nervios.

TÍTULO DE LA OBRA

Túnica del Señor de la Sentencia.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.
Bordador: Taller de Josefa Rodríguez Ojeda.

FECHA

1889

MATERIAL Y TÉCNICA

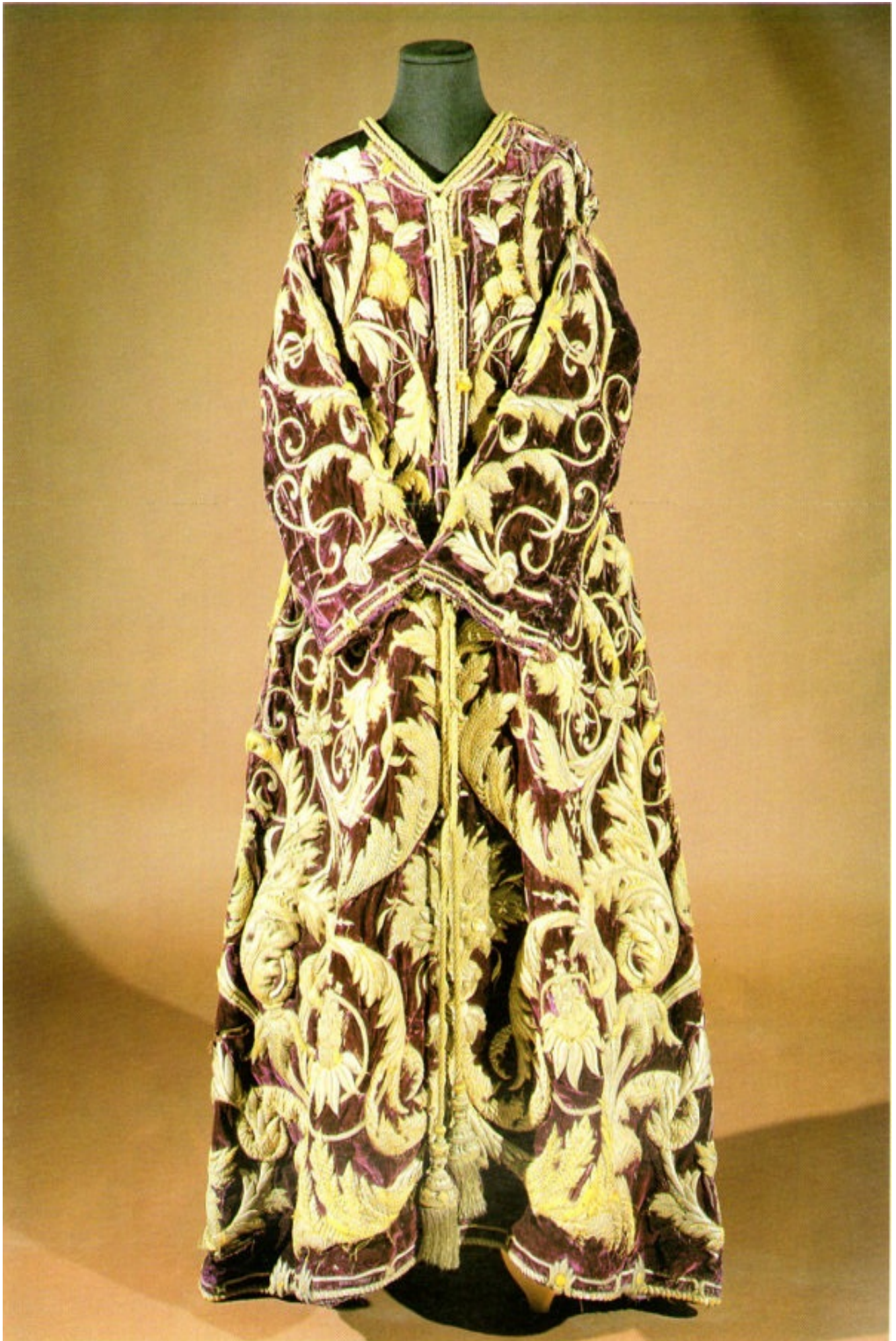
Terciopelo morado con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración en lentejuelas.

PROPIEDAD

Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Ntra. Sra. del Santo Rosario, Ntro. Padre Jesús de la Sentencia y Ntra. Sra. de la Esperanza Macarena. Basílica de Ntra. Sra. de la Esperanza Macarena.

EXPOSICIONES

Muestra Nacional de Artesanía Cofrade. Sevilla, enero-febrero 1999.



Esta túnica en color morado oscuro fue estrenada en la Semana Santa de 1889, siendo la primera obra que dibujó Juan Manuel para su Hermandad de la Macarena. Bordada ricamente en oro, se elaboró siendo éste mayordomo de la cofradía y su coste ascendió a 20 000 reales^[1]. La obra fue acogida en la hermandad con gran entusiasmo y alegría, haciéndose constar por parte del secretario una nota en el libro de actas cuyo texto dice: «En el referido año de 1889, Ntro. Padre Jesús de la Sentencia estrenó una magnífica túnica cuyo dibujo y dirección del lujoso bordado fue debido a la galantería de nuestro mayordomo de la Esperanza, Don Juan Manuel Rodríguez Ojeda»^[2]. La prenda ha sido recientemente restaurada y pasada a nuevo terciopelo en los Talleres Artesanía Fernández y Enríquez de la localidad sevillana de Brenes.

La forma de la túnica, con insinuada cola, característica propia del s. XIX, presenta una estrecha cenefa en todo su contorno inferior, al igual que en los filos de las mangas, abertura del pecho y contorno del cuello. Esta cenefa está constituida por dos galones de tipo cordón, cuya técnica es la de media onda, siendo el inferior más ancho que el superior. Ambos galones se presentan entrelazados o cogidos por medio de una especie de pequeñas abrazaderas de tipo flor realizadas en cartulina con centro de lentejuelas en forma de escamas de pez y otras abrazaderas más pequeñas en astas, confeccionadas en setillo y en su centro cartulina. La composición del dibujo de la túnica en su zona delantera es muy simétrica, comenzando en su centro con una *macetilla* o *ramo*, formado por una gran hoja de acanto abierta realizada en setillo, a la cual se le superponen una serie de hojas y de flores en lentejuelas y cartulinas, destacando unos jazmines de cuatro pétalos también realizados en cartulina. En la parte inferior del *ramo*, en forma de anillo con cinco pétalos o concha, se ramifican hacia los lados dos hojas de cardo simétricas terminadas en flores, las cuales tienen los pétalos de cartulinas y el fruto o zona central está formado por la superposición de lentejuelas sobre las que se insertan también flores en cartulinas con hilos de canutillos. Más hacia la parte inferior, partiendo siempre de este motivo decorativo, arranca una flor confeccionada en cartulina con bodeques de lentejuelas y tallos similares y más gruesos que se extienden por toda la superficie inferior enlazándose por otras ramas, incluso de la zona posterior. Técnicamente, estas hojas están realizadas en setillo con superposición de cartulinas y lentejuelas en los nervios. Las hojas más grandes se realizan con técnica de oro llano con la inserción de hojillas a intervalos regulares. Por encima de la *macetilla* o *ramo* se encuentran dos grandes tallos de acanto con sus hojas hacia arriba, las cuales se ramifican a la altura de la cintura y se enlazan con otras hojas más estilizadas y roleos más pequeños, que rellenan toda la superficie hasta la altura de los hombros.

Las grandes hojas de acanto de toda esta decoración vegetal están constituidas por ajedrezado alternado con ondas o *puntitas* las cuales presentan la particularidad de

redondear sus vértices. Las hojas más finas y estilizadas, junto con las flores, presentan otra variedad de puntos como dados, cartulinas, setillos y aplicaciones de lentejuelas. La parte posterior de la túnica presenta en su zona inferior gran variedad de motivos decorativos con grandes hojas de acanto y flores idealizadas. Estas plantas se entrecruzan por medio de tallos y hojas en forma de roleos, moviéndose en ritmo ascendente. La tipología de puntos es aún más rica que los de la parte frontal, incluyendo algunos bодоques de lentejuelas, cartulinas en relieve, hojas en relieve y chapas redondeadas. Las cartulinas planas son de gran riqueza al combinar en un mismo motivo diversos tipos de hilos como torzales, canutillos, etc.

Esta zona de la espalda, de mayor riqueza por su composición asimétrica, variedad de motivos ornamentales, como por técnicas diferentes de bordados, se justifica por la antigua disposición en el paso del Señor de la Sentencia en los años que procesionaba frente al trono de Pilatos, por lo cual es lógico que esta zona de la túnica fuese más elaborada pues tenía más lucimiento desde la delantera del paso.

TÍTULO DE LA OBRA

Saya actualmente blanca de la Virgen de Regla.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Josefa Rodríguez Ojeda.

FECHA

1899

DIMENSIONES

116 x 126 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Tisú blanco con trama metálica con decoración bordada en hilo dorado y complementos de decoración en lentejuelas.

PROPIEDAD

Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Ntro. Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento, María Santísima de Regla y San Andrés Apóstol. Capilla de san Andrés.



El miércoles santo de 1899, la Virgen de Regla de la Hermandad de los Panaderos estrenaba saya en terciopelo rojo oscuro^[1]. El autor de esta obra fue el diseñador de bordados y hermano de esta cofradía desde 1887 Juan Manuel Rodríguez Ojeda^[2].

Anteriormente ya había realizado un original palio con corbatines en sus caídas y perfiles curvos para esta imagen, además de una túnica para el Señor del Soberano Poder estrenada en 1894 y que actualmente se conserva en la Hermandad pero muy transformada^[3].

La saya fue modificada posteriormente sobre los años 40, pasando sus bordados sobre color blanco y poco después a terciopelo azul, manteniéndose en este color hasta los primeros años de la década de los noventa del siglo xx que fue de nuevo pasada a un nuevo soporte de tisú blanco de plata, en el taller de las RR. MM. Filipenses del Convento de Santa Isabel de Sevilla.

La saya presenta una composición asimétrica centrada en un tallo de hojas de acanto estilizadas que se van alargando en forma de cardos, los cuales están realizados en puntos de setillos, empleando varias tipologías de hilos y elementos circulares y superpuestos, formados por lentejuelas planas cogidas con hilos de canutillo buclado.

También aparecen sobre la superficie de la saya una serie de hojas y flores menudas, algunas de las cuales rematan los tallos, como jazmines, hojas de trébol con cuatro pétalos, rosas y margaritas.

Algunas de estas flores que rematan los tallos, presentan lentejuelas dispuestas en escama de pez y *chapitas* doradas, con oro llano en los nervios realizados con hilo de canutillos y terminaciones de caracolillos. Los tallos y ramas están formados por setillos con hilos de perfilar. La parte inferior está delimitada por una especie de galón ondulado con superposición de bodoques.

Las mangas, también bordadas en la zona del antebrazo, están constituidas por ramas con especie de frutos realizados con técnica de lentejuelas dispuestas en forma de escama de pez, mientras que los tallos se realizan por setillos, ladrillos y hojas formadas por ondas o *puntitas*.

Existen otros tallos más finos, en hilos con técnica de setillos, apareciendo en los nervios de las hojas lentejuelas planas con canutillos trenzados y flores más menudas. Rematando las mangas, aparece cosida una blonda en hilo metálico constituida por veneras.

La significación simbólica de toda esta vegetación de hojas de acanto que se transforman al estilizarse en cardos, hacen alusión a la Redención de la Humanidad por Cristo junto a su Madre Corredentora, de ahí la existencia de este tipo de plantas y flores^[4].

TÍTULO DE LA OBRA

Saya color guinda o de los cardos de la Virgen de la Presentación.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1898-1899

DIMENSIONES

116 x 126 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo rojo guinda con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Ilustre, Fervorosa y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Presentación. Iglesia de Sta. María Magdalena.



Esta saya se concierta con Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la Hermandad del Calvario el 15 de octubre de 1898^[1], estrenándose probablemente en la Semana Santa del año siguiente.

Esta obra ha sido pasada a nuevo terciopelo en la localidad sevillana de Brenes por las bordadoras Rama^[2].

Presenta una composición asimétrica a partir de una serie de ramajes con hojas de acanto que se extienden por toda la superficie formando roleos que se alargan en forma de cardos y flores de distintos tamaños y formas, conservando un ritmo propio de los bordados del siglo XIX.

Las flores centrales y mayores presentan una gran variedad de técnicas de decoración, realizándose una de ellas con bordado en ladrillo, setillo, cartulina, con superposición de flores en lentejuelas con complementos de canutillo e hilos de sedas verdes y rosas.

Más hacia arriba aparece otra gran flor formada por ondas o *puntitas* y nervios de canutillo en forma de cordón con inserción de hojillas. Este motivo vegetal es similar a otro de la parte inferior derecha.

Siguiendo la decoración de forma ascendente, aparece otra flor diferente con técnicas similares a las anteriores, aunque con distinta disposición y superposición de motivos bordados.

En las zonas centrales y más laterales aparecen también flores de decoración muy rica en donde se vuelve a desplegar una gran variedad de técnicas de bordados similares a las ya descritas, en dos de las cuales aparecen también complementos de decoración en sedas de colores rosa y blanco.

La decoración vegetal que envuelve este conjunto se realiza en técnica de cartulina, ondas o *puntitas* con inserción de hojilla, ladrillo y setillos fundamentalmente.

Además de los complementos decorativos en hilos de seda, existen unas chapas redondeadas en forma de pequeñas espigas.

Por último las mangas están decoradas con flores realizadas en técnica de ladrillo con radios de sedas de colores y bodoques.

TÍTULO DE LA OBRA

Techo de palio y bambalina delantera de la Virgen de las Lágrimas.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1902-1903

DIMENSIONES

Techo de palio: 322 x 193 cm.

Bambalina: 64 x 193 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul virando a morado con decoración bordada en hilo metálico dorado, sedas de colores y otros complementos de decoración.

PROPIEDAD

Real e Ilustre Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y Nuestra Señora de las Lágrimas. Iglesia de Santa Catalina.

EXPOSICIONES

Muestra Nacional de Artesanía Cofrade, Sevilla 1997.



El techo de palio es un dosel normalmente en tejido, que se utiliza en las procesiones para cubrir la imagen de una Dolorosa y está sostenido por doce varales que sujetan el techo de palio, el cual va bordado en la inmensa mayoría de los casos solamente por el interior, por la cara que mira a la imagen.

Alrededor de este techo van las cuatro *caídas*, también denominadas bambalinas. Como su nombre indica caen desde el rectángulo del techo. Normalmente están bordadas por ambas caras rematándose a veces con las cresterías que sobresalen algo por encima del plano del techo y que pueden ser de plata o simplemente un rebose de la bambalina bordada^[1].

Históricamente esta obra se encarga por la hermandad de Sta. Catalina al taller de bordado de Rodríguez Ojeda de la calle Beatos entre los años 1902/1903, cuyo precio junto a los bordados de otras insignias fueron en total 10 000 ptas^[2]. Con esta obra se crea toda una tipología de palio de figura con caídas de perfiles curvos y ondeados.

Fue restaurado en 1978 bajo la dirección del profesor Joaquín Ojeda, siguiendo el diseño y traza de la obra creada por Juan Manuel^[3].

La morfología del techo de palio consta de un gran rectángulo en cuyo espacio central o campo se sitúa el escudo de España, que se superpone a los atributos iconográficos de Santa Catalina de Alejandría: espada, rueda, cruz y palma. Todo ello rodeado por el collar del toisón y rematado por una corona real.

La cenefa o guardilla más exterior se encuentra delimitada por un galón de setillos, en donde la zona central presenta oro llano fijado por hilos de sujeción dispuestos de forma paralela a intervalos regulares, los cuales forman cuadrados o una especie de acanalado.

La cenefa está constituida por dibujos simétricos cuyos tallos en técnica son similares al galón. Estos tallos en forma de roleos con hojas, están formados por setillos en distintas tipologías de hilos, intercalando láminas de hojillas.

En los centros de esta cenefa aparecen flores estilizadas con hojas lanceoladas que están formadas por cartulina y en el interior bodoques de lentejuelas.

En el círculo central de esta cenefa, se forma una especie de flor cuyos cuatro pétalos están formados por medias ondas con nervios de lentejuelas e hilos de briscado.

Existen una especie de cordones realizados en setillos, los cuales se enlazan en los ángulos que dibujan motivos geométricos y en cuyos centros cuadrados se introduce una flor estrellada realizada en setillo con *perlas* de lentejuelas, que están sujetas directamente sobre el terciopelo, por un hilo en forma de bucle, que en este caso es canutillo.

Las hojas de acanto y lazos del campo central se superponen a estos cordones y llegan a la Gloria que está ocupada por el escudo anteriormente citado.

La bambalina delantera presenta en su composición una simetría bilateral que se

ensancha en su zona central dando lugar al escudo de la hermandad timbrado por la corona real.

Es de los denominados palio de figuras pues presenta una pequeña crestería bordada, formada por S tendidas y entrelazadas en cuya unión sobresale una pequeña hoja. Toda la superficie central está decorada por jarras con flores de sedas de colores que enlazan con tallos y hojas de acanto que se expanden por toda la bambalina, teniendo su parte inferior puntas en ondas muy acusadas rematadas con flecos de bellotas.

Los bordados interiores mantienen un sabor arcaizante constituidos por una cenefa con hojas de acanto entrelazados y una decoración mixtilíneas que se superponen a unos tallos con hojas unidas por anillas, de donde sale una flor.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de María Santísima en su Soledad.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1898

DIMENSIONES

400 X 500 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo negro con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores.

PROPIEDAD

Muy Antigua e Ilustre Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima en su Soledad (Patrona de Cantillana). Ermita de Nuestra Señora de la Soledad.

EXPOSICIONES

La Semana Santa de Ayer. Caja San Fernando. Sevilla. Febrero de 1985.



Sobre 1898 se establece un contrato entre la Hermandad de los Panaderos de Sevilla y Juan Manuel Rodríguez Ojeda para la realización de un palio, un manto y una saya en color granate para la Virgen de Regla.

El manto, por la documentación existente en los archivos de la Hermandad, tardó en concluirse varios años, ya que hasta los primeros años del siglo xx se daban limosnas para esta obra^[1].

Aunque Almela Vinet en su obra *Semana Santa en Sevilla, Historia y descripción de las cofradías que hacen estación durante la misma*, dice que tanto la saya como el manto se estrenaron 1898, esta última pieza saldría sin terminar.

En 1929 pasó el manto a ser propiedad de María Santísima en su Soledad de la localidad sevillana de Cantillana al igual que el palio, obra también de Juan Manuel, pasando probablemente los bordados de estas obras a terciopelo negro^[2].

El manto fue modificado para adaptarlo a un *pollero* más pequeño, aprovechándose el resto de los bordados sobrantes, para realizar un manto de camarín en cuyas caídas laterales fueron aplicados. Esta obra, que actualmente se conserva en la hermandad, fue restaurada por el taller de las hermanas Rama de Brenes.

En el año 1975 se interviene de nuevo el manto procesional, ampliando y modificando sus bordados en los talleres de Guillermo Carrasquilla, con un coste de 409 000 ptas^[3].

Además este manto procesional será el paso previo para el espléndido manto verde de malla de la Macarena de 1900.

La composición simétrica y bilateral, parte de un eje central a modo de *candillieri* que se extiende de forma radial por toda la superficie del manto.

Alrededor de todo su perímetro presenta una guardilla con perfiles curvos a modo de *C* tendidas y entrelazadas por hojas y finos tallos que configuran flores de lis, intercalando también triángulos ondulados de malla de distintos tamaños.

Las caídas delanteras se adornan por una serie de tallos en forma de roleos con hojas de acanto de gran volumen y relieve que se entremezclan con hojas de colores y cuernos de la abundancia. Asimismo existen una serie de lazos entrecruzados en hilo de giraspe en colores grises, plata y rojizos o bermellón. Todos estos lazos están realizados en técnica de setillos, al igual que la mayoría de los tallos de las hojas de acanto, aunque éstos introducen algunas otras técnicas de forma puntual como la cartulina.

También en su eje principal aparecen jarras o canastos de flores, con colores alegres, lazos y cintas de técnica similar a los anteriores.

Las hojas en su mayoría están ejecutadas por setillos, ajedrezados, ondas con inserciones de hojillas en sus vértices y hojas con nervios de lentejuelas engarzadas con canutillo trenzado. Existen hojas con técnica de cartulina, bodoques de chapas y lentejuelas en la parte inferior de estas hojas, las cuales dan aspecto de flores. Todo el

conjunto se adorna con bodeques y caracolillos.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional denominado de malla de la Virgen de la Esperanza Macarena.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1899-1900

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo verde con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores sobre malla con otros complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Nuestra Señora de la Esperanza Macarena. Basílica de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena.

EXPOSICIONES

Esperanza Nuestra. Caja San Fernando. Sevilla febrero-marzo 1989.



Una de las obras más importantes de la producción artística de Rodríguez Ojeda, será el denominado manto verde de malla o la *camaronera*, conocido popularmente bajo estos dos nombres.

Su bordado empieza a gestionarse el 7 de mayo de 1899 y el 26 de junio se formalizó el contrato entre Juan Manuel y la hermandad, siendo su costo de 17 500 ptas. y comprometiéndose el taller a finalizar el manto para el último día de febrero del año entrante^[1].

Como estaba previsto el manto se estrenaba el Viernes Santo del año 1900, existiendo en toda Sevilla una gran expectación por conocer dicha obra, la cual estuvo expuesta unos días antes en el escaparate de una tienda de tejidos *Villa de Madrid*, en la sevillana calle Francos^[2].

En 1962 fue pasado a nuevo terciopelo en los talleres de Guillermo Carrasquilla Perea. En 1995 es pasado a nuevo soporte en los talleres de Artesanía Fernández y Enríquez de la localidad de Brenes.

Fue de una gran originalidad la red que cubría el terciopelo verde y la forma de sus bordados con hilos metálicos y sedas de colores, ya que era la primera vez que se diseñaba un manto con estas características.

Esta obra tuvo su precedente en el antiguo manto de la Virgen de Regla, actualmente en Cantillana, pero no con tanta riqueza y originalidad.

La composición de la obra se distribuye de forma simétrica y bilateral a partir de un eje central que cae en forma de cascada.

La malla de fondo está formada por lentejuelas en los vértices y sobre ella se distribuye la decoración bordada, la cual comienza en el perímetro del manto con una especie de guardilla que forma ondas cogidas por anillas o abrazaderas en relieve, unidas sólo por los laterales y en el centro de cada una de estas ondas una flor de ocho pétalos con bodoques y pétalos de cartulina.

Continuando en la parte superior de esta guardilla, aparecen unos tallos en forma de S tendidas en técnica de setillos, enlazados con anillas, de donde salen flores de lis alternándose con otras hojas, donde se apoyan tres frutos agrupados, ambas en técnica de cartulina.

El eje central arranca de tres flores en setillos, con pequeñas hojas de acanto, cuyos centros presentan sedas de colores.

Hacia arriba a través de una ancha hoja central, en setillo con inserción de hojilla en su interior y con los nervios en lentejuelas, parten unas ramas terminadas en hojas de acanto. Su técnica se repite de nuevo con setillos pero el de las hojas se realiza en cartulina superpuesta al bordado.

Bajo este motivo se dispone un lazo en setillo con hilo de giraspe rojo.

Posteriormente siguiendo el eje central de forma ascendente, aparece una especie de cartela tendida de forma rectangular perfilada en cartulina, de cuyos extremos

salen unos grandes caracolillos en esta misma técnica.

Continúa el diseño con una hoja trilobulada en lentejuelas escamadas sobre la cual se despliegan nuevos dibujos geométricos en setillos, perfilados de igual forma que el anterior, todo ello rodeado por otro lazo de giraspe similar al anteriormente descrito.

Después de una especie de alcachofa o anilla ancha, se despliegan unas hojas de acanto en setillos con intercalado de hojillas y terminaciones en caracolillos de cartulina.

En los laterales aparecen otras grandes hojas de acanto que forman roleos y terminan en cabezas de canes. La técnica de estos motivos decorativos es, para las hojas las ondas o *puntitas* dobles, mientras que las cabezas de los canes se confeccionan en cartulina superpuesta a una base de setillos con hilo de giraspe rojo, caras en oro llano y lenguas rojas en seda.

Es esta variedad de técnicas decorativas sobre la malla dorada la que va dotando a la obra de unos efectos de ritmo y vibración característicos e innovadores.

Otra novedad que introduce la realización de este manto son los ángeles que se distribuyen por su superficie siguiendo un ritmo determinado. Prácticamente en el centro de la obra aparece un ángel de frente que mantiene entre sus manos una filacteria con la leyenda *ESPERANZA NUESTRA*, ambos realizados en setillo.

De nuevo el colorido se aprecia en las alas de este ángel las cuales se ejecutan en seda verde matizada con aplicación de hilos metálicos.

A ambos lados de esta figura se realizan de forma similar otros dos ángeles en perfil que enlazan el siguiente motivo decorativo de este eje central, constituido por un canasto que sostiene cuatro flores de seda rojas e hilos con hojas en técnica de cartulina.

Las figuras de los ángeles realizadas en setillo muy minucioso recuerda la técnica de los bordados de finales del siglo XIX. Por otra parte el jarrón muestra una gran tipología de puntos y técnicas de ejecución diferentes para conseguir estos efectos de vibración y movimiento tan característicos de esta obra.

Continuando hacia arriba aparece una especie de jarra con varias flores en distintos colores en sedas, naranja, bermellón y tonalidades moradas. A sus lados aparecen unos cuernos de la abundancia que tienen tres flores en colores, que son los remates de unos tallos en roleos.

El eje central continua con una especie de frutero en cartulina sobre los cuales aparecen lazos que se extienden en horizontal, realizados con hilos rojos de giraspe.

Continúan una serie de flores y plantas superpuestas en técnica de cartulina y de nuevo aparecen dos ángeles similares a los anteriores que sostienen una jarra con flores en donde destaca el color bermellón sobre el hilo metálico dorado.

Casi en la parte superior se mezclan hojas de acanto unidas por unas anillas.

En los laterales o caídas del manto, aparecen cuernos de la abundancia o canastos con flores, lazos de hilos de giraspe en

rojo, frutos, flores y hojas de acanto, todo de forma muy similar en estilo y técnica decorativa al eje central ya descrito.

En los delanteros se destacan unos ángeles con una filacteria en relieve en donde se escribe *ORA PRONIBUS Y REGINA MARTIRUM*. Bajo ellos cuernos de la abundancia con flores, ramas formadas por hojas de acanto terminadas en cardos y pequeñas flores en cartulina, con semillas en forma de bodeques, algunos de los cuales son de hilos de giraspe rojo.



TÍTULO DE LA OBRA

Bambalina delantera de la Virgen del Desconsuelo.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1902

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores sobre malla con otros complementos de decoración.

PROPIEDAD

Venerable y Real Hermandad Sacramental y Archicofradía del Silencio de Nuestro Padre y Señor de las Penas y María Santísima del Desconsuelo y San Blas. Iglesia Parroquial de San Mateo. Jerez de la Frontera. Cádiz.

EXPOSICIONES

La Semana Santa de Ayer. Caja San Fernando. Sevilla febrero-marzo 1987.



Esta bambalina frontal junto a todo el techo de palio y el manto se adquiere en 1926 por parte de la Hermandad jerezana de los Judíos de San Mateo a la hermandad sevillana de la Amargura.

Esta obra está diseñada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en su etapa inicial y fue bordada en su taller, junto a otros enseres de la cofradía.

Es un palio de los denominados de figura ya que las caídas están divididas en zonas o paños similares entre sí, excepto las de las bambalinas frontal y trasera cuyos centros son más anchos que el resto, debido a que se bordan escudos.

En la parte superior se encuentran perfiladas por una greca o cornisa, de la cual sobresale la corona que timbra el escudo, mientras que la parte inferior de perfiles curvos termina en flecos de bellota.

La morfología de esta obra guarda una gran simetría formada por una serie de tallos y hojas enlazadas que se distribuyen de forma ascendente por toda la superficie, rematándose en la parte superior en una hoja palmeada.

TÍTULO DE LA OBRA

Gloria o Tondo central del antiguo techo de palio de la Virgen de la Esperanza Macarena.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1907-1908

DIMENSIONES

117 x 90 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Gloria del techo de palio realizada en hilo metálico dorado y sedas de colores y el techo en terciopelo rojo con decoración bordada en hilo metálico, sedas de colores y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Colección de D. Rafael Ramírez Romero.



La comisión encargada de la renovación de los enseres de la hermandad de la Macarena, decide el 4 de julio de 1907 llevar a cabo la ejecución de un nuevo palio en color rojo^[1].

La obra fue costeada gracias a una serie de novilladas que se celebraron en la plaza de la Maestranza de Sevilla. Y fue estrenado el Viernes Santo de 1908. La realización de esta obra se ejecutó bajo la dirección y diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y tuvo como antecesor el palio de la Virgen de la Amargura de color azul. Este palio se bordó entre 1901 y 1902 y actualmente lo posee la hermandad de los Judíos de san Mateo de Jerez de la Frontera^[2].

Para Martínez Velasco el palio de la Virgen de la Esperanza Macarena es la obra más innovadora y original de Juan Manuel lo define como «*hallazgo genial que ahora logra, suma de elegancia, de gracia, prodigio de líneas, airoso y ligero dentro de su compacta entidad, el paso de palio adquirió esa liviandad, ese “saber andar” y esa silueta inconfundible*»^[3].

Esta obra es el *canon* y referencia de los llamados palios de figura. Su creación se basa en que sus caídas están constituidas en parte por malla calada, perfil curvo en su zona superior y terminación ondulada con flecos de bellota.

Las bambalinas laterales están formadas por cinco paños individuales entre los varales que se mueven al andar *el paso*. Las caídas delantera y trasera están formadas por tres espacios siendo el central más ancho y coronado por escudo y separados estos espacios por cordones unidos que caen hacia delante terminando en borlones con flecos de bellotas.

El techo de palio en terciopelo rojo y bordado con grandes tallos de hojas de acanto enlazadas presenta en su centro una Gloria donde se representan las tres Virtudes Teologales, la Fe con venda en los ojos sostiene una cruz y un cáliz, la Caridad como matrona con dos niños y la Esperanza con un ancla en su mano derecha. Técnicamente este óvalo central tiene un fondo de hilo metálico sobre el que se representan las figuras en hilos de sedas de colores con algunos motivos decorativos en hilo metálico.

En las esquinas y rodeando este tondo aparecían en cuatro círculos los cuatro Evangelistas también bordados en hilos de seda de color.

El palio sufrió transformaciones incluso la realizada en 1930 por el propio Juan Manuel. Años más tarde se confeccionaron nuevos palios, aunque con algunas modificaciones en los talleres de los sobrinos de Caro, tanto en 1943 como en 1965, pero siguiendo siempre el modelo de Rodríguez Ojeda^[4].

TÍTULO DE LA OBRA

Túnicas de nazareno del Señor de la Sentencia (morada) y de la Virgen de la Esperanza Macarena (verde).

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.
Bordador de escudos: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1889

MATERIAL Y TÉCNICA

Capa y túnica de lana de merino con botonadura y antifaces de terciopelo de seda morado en el Señor y verde en la Virgen (cíngulos y escudos en hilo metálico dorado y seda de color).

PROPIEDAD

Colección particular.



El 25 de junio de 1888 se acepta por parte de una comisión de la hermandad, la propuesta realizada por Juan Manuel de confeccionar unas nuevas túnicas para uniformar tanto el cuerpo de Nazarenos del Señor de la Sentencia como el de la Virgen de la Esperanza.

Este nuevo reglamento se articulaba en diez preceptos y obligaba a los hermanos que acompañasen a los Titulares de la cofradía de «vestir y costearse túnica, antifaz, cordón, zapatillas y guantes del color, clase y forma que la comisión determine». Se imponía una capa de ancho vuelo tejida en pura lana de oveja merina y con corte casi circular que se completaba con un antifaz de esclavina, abundante de hombreras y provisto de un capirote de 60 cm de altura. Los antifaces serían de terciopelo de seda de Lyon de color morado para los del *paso* de Misterio y verde para los del palio^[1].

Sobre el peto del antifaz llevarían bordado en oro un escudo formado por una cartela en cuyo interior aparecería un ancla y un báculo cruzados y sobremontado una mitra haciendo alusión a san Gil. Sobre la capa, en el lado izquierdo a la altura del brazo, se llevaría otro escudo con cartela en cuyo centro habría una columna envuelta en llamas, detrás de esta cartela una cruz patriarcal de plata cargada de capelo cardenalicio color púrpura guarnecido con dos cordones verdes cada uno de ellos con seis borlas, cada juego de borlas cae por los lados del escudo.

Serían los hermanos y ayudantes del taller de Juan Manuel los que confeccionarían las túnicas, bordarían los escudos y harían incluso el cartón de los capirotos para los antifaces. Esta indumentaria tenía un precio aproximado de unas 91 pesetas que para los precios de esos momentos resultaba una cantidad muy elevada^[2].

TÍTULO DE LA OBRA

Casco de armao de la indumentaria de la Centuria del Señor de la Sentencia.

AUTOR

Diseñador: Probablemente Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Orfebre: Atribuido al taller de Don Bartolomé López.

FECHA

Finales del siglo XIX.

MATERIAL Y TÉCNICA

Metal con engarces de pedrería.

PROPIEDAD

Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Nuestra Señora de la Esperanza Macarena. Basílica de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena.



Posiblemente los orígenes de la escolta de los *armaos* tenga su inicio entre 1653 y 1657, cuando se toma la decisión de trasladarse la hermandad desde el colegio de san Basilio a la parroquia de san Gil. Creándose en este momento el paso de Misterio que representa la escena de la Sentencia de Muerte de Cristo ante Pilatos.

Durante el siglo XVIII desapareció la tradición de acompañar al Señor de la Sentencia una *cohorta de romanos* a la que se le pagaban sus servicios y se le agasajaba posteriormente.

Ya a mediados del siglo XIX un grupo de hermanos propuso la reorganización del *cuerpo de armaos*, consiguiendo que se aprobara un reglamento. Pero el carácter de independencia de esta agrupación y su habitual insubordinación negaba a la hermandad el control de su organización y por lo tanto estuvieron varios años sin procesionar detrás del *paso* de la Sentencia^[1].

Existieron varios intentos de reorganización a finales del siglo XIX, creándose distintas comisiones en las que participó Juan Manuel Rodríguez Ojeda, destacando la de 1897 en la que se redacta un nuevo reglamento y se encargan las corazas, cascos y ornamentos de la indumentaria al taller de herrería y lampistería de Bartolomé López y la confección de las túnicas o enaguas a Josefa Rodríguez Ojeda. Este uniforme se mantuvo hasta 1911 en que vuelve a suprimirse la Centuria por el desorden y la poca compostura^[2].

En 1914, con la ayuda de Joselito el Gallo y el mayordomo de la Esperanza, Juan Manuel consigue diseñar y realizar la actual indumentaria de los *armaos* cincelando los nuevos objetos metálicos el orfebre Manuel Seco Imberg^[3].

La indumentaria de los *armaos* consta de calzas, camiseta y sandalias anudadas a la pierna por medio de cintas o correas. La túnica o enaguilla en terciopelo rojo con mangas cortas y ribeteada con flecos dorados, cubre el torso hasta la altura de la rodilla. Encima de la túnica se coloca una coraza moldeada en forma de tórax con una especie de escamas que se alarga por lambrequines o correas de cuero con adornos de metal. Esta coraza protege el pecho, cintura y espalda y van unidas por hombreras de metal la parte delantera y trasera. En las muñecas llevan las *armillas* romanas de cuero a modo de brazalete. El cuello se adorna por una cinta de encajes y lazo de color en el centro, que ajusta este tipo de cuello de lechuguilla o tela rizada.

El casco cubre la cabeza y ha permanecido bastante fiel a sus antecedentes históricos, se prolonga hacia atrás con el cubrenuca o cogotera y está rematado por una cimera en forma de penacho con águila de donde salen plumas en vertical. Además tiene visera salida, calada y cortada en pucha, más unas correas cubiertas de metal ceñidas al mentón que se sujetan a las carrilleras.

Como aditamento portan el escudo en forma oval con asa y la lanza o pica en madera y metal.

Este casco propiedad de la hermandad, que se exhibe en la exposición, es

probablemente el diseñado en el año 1897 por Juan Manuel Rodríguez Ojeda y labrado en el taller de Don Bartolomé López para el capitán de la centuria apodado *el Chivo*. Se recuperó en la década de los años 50 a través de Don Manuel Távora y Don Antonio Angel Tranco en la joyería sevillana de Casa Ruiz^[4].

TÍTULO DE LA OBRA

Corona procesional de la Virgen de la Esperanza Macarena.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Orfebre-joyero: Joyería Reyes.

FECHA

1912-1913

PESO

Seis libras

MATERIAL Y TÉCNICA

Oro de 18 quilates, piedras preciosas y esmaltes en técnica de cincelado y repujado.

PROPIEDAD

Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Nuestra Señora de la Esperanza Macarena. Basílica de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena.



El acuerdo de realizar una corona de oro a la Esperanza Macarena data del 11 de septiembre de 1912, siendo el día 10 de octubre cuando se aprueba entre varios diseños, el presentado por Rodríguez Ojeda. Teniendo su aprobación definitiva a raíz del presupuesto detallado por joyería Reyes, el 24 de noviembre del mismo año.

La creación de la obra se ejecutaría en 4 meses y el equipo de la joyería de Don José Reyes estaría constituido por el maestro del taller Don Francisco Ternero, participando además los oficiales José Manduiña, Francisco Pérez, Manuel Blasco y Luis Bracho^[1].

La corona posee una inscripción en su interior que dice: *«esta corona se construyó en Sevilla, en los talleres de joyería de Don José de los Reyes, el mes de marzo de 1913 costeada por la hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza de la parroquia de san Gil, de esta ciudad, con destino a dicha Imagen. Pesa seis libras y ascendió su importe a doce mil quinientas pesetas»*.

Fue bendecida el 14 de marzo de 1913 por el cardenal Enrique Almaraz y estrenada el Viernes Santo de ese año. Esta pieza áurea esta constituida por canastos, imperiales y ráfagas. Posteriormente fue enriquecida en 1953, con 18 brillantes en el centro de las estrellas de las ráfagas y en 1963 en vísperas de la Coronación Canónica, se engarzaron varias piedras preciosas y se convirtieron en fijas todas sus piezas, hasta entonces desmontables. En 1969 se le adosa en el frontal un magnífico broche de platino y brillantes regalo de Doña María del Pilar Calvo vda. de Banús^[2].

Esta obra emblemática fue la utilizada para la Coronación Canónica de la Virgen de la Esperanza Macarena, el día 31 de mayo de 1964 por el cardenal Don José María Bueno Monreal^[3] y es la que porta todos los años dicha imagen en su salida procesional en la madrugada del Viernes Santo.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1903-4

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo granate con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso. Basílica Menor del Señor del Gran Poder.

EXPOSICIONES

Gran Poder. Caja San Fernando. Sevilla febrero-marzo 1991.



En la etapa de madurez de Juan Manuel, entre 1903 y 1904, se establece un contrato para la ejecución de un conjunto de obras bordadas entre la hermandad del Gran Poder y este diseñador de bordados.

Se empezó por el palio y manto de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, introduciendo con estas dos obras, un estilo basado en el gusto por lo plenamente barroco. Ya que se cree que ambas obras están inspiradas, por su rica ornamentación, en la traza de un frontal de altar de terciopelo rojo, dedicado a San Juan Bautista y fechado hacia 1650, que actualmente se conserva en la Parroquia de Santa Ana^[1].

Esta obra se estrenó en 1904 y se llevó al Palacio Arzobispal para que el Cardenal Spínola diese su aprobación antes de su salida procesional del Viernes Santo^[2].

Este manto fue el que sustituyó al realizado por las hermanas Antúnez en 1872 sobre terciopelo negro que actualmente posee la hermandad de la Estrella, que más tarde pasó a terciopelo azul.

Estos ricos bordados de Juan Manuel, se consideran de lo mejor, dentro de la producción del taller de Rodríguez Ojeda, formando una conjugación perfecta entre manto, palio y saya.

En 1959 se pasan los bordados del manto sobre terciopelo en el taller de las RR. MM. Filipenses en el Convento de Santa Isabel de Sevilla^[3].

Posteriormente en 1994, se trasladan de nuevo los bordados sobre un terciopelo granate en los talleres de Brenes, Artesanía Fernández y Enríquez^[4].

La composición del manto parte de un eje central a modo de *candillieri*, marcando una simetría bilateral perfecta que se expande por toda la superficie del tejido.

Este eje central se abre por medio de tallos vegetales estilizados de hojas de acanto, terminados en flores y hojarascas, las cuales se rematan en la mayoría de los casos por finos caracolillos además de existir algunos bodoques dispersos por la superficie.

El *candillieri* que está unido por varios anillos y formas geométricas, se rompe a la altura del centro de la obra, creando por medio de los tallos en roleos una especie de óvalo doble enlazado. En esta zona confluyen los diez ejes simétricos laterales, excepto los ejes angulares de las caídas del manto que le sobrepasan y están cogidos por medio de anchas anillas bordadas.

Toda la pieza textil está rodeada por una franja o guardilla que está delimitada por dos especies de cordones en técnica de media onda, cuya zona central está decorada por *S* acostada con superposición de pequeñas hojas de acanto y entrelazadas por anillas, al igual que la cenefa que delimita el bordado de las caídas del palio.

Asimismo todo el perímetro del manto está ribeteado por una ancha blonda metálica terminada en conchas o veneras.

Técnicamente estas hojas de acanto están constituidas por numerosas tipologías

de puntos como ladrillos, setillos, cartulinas, ondas o *puntitas* y medias ondas. Los complementos de decoración están formados por lentejuelas planas engarzadas por hilos de canutillo, las cuales se encargan principalmente para simular nervios.

Además existen una serie de hojas en técnica de cartulina con hilos metálicos de diferente tipología, en donde el porcentaje de oro de la aleación parece ser más baja, dando un efecto más plateado que el empleado en el resto de la decoración.

TÍTULO DE LA OBRA

Túnica del Señor del Gran Poder.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1908

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo granate con decoración bordada en hilo metálico dorado.

PROPIEDAD

Pontificia, Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso. Basílica Menor del Señor del Gran Poder.

EXPOSICIONES

Gran Poder. Caja San Fernando. Sevilla febrero-marzo 1991.



Esta obra realizada por Juan Manuel en 1908 y regalada por una devota del Señor es popularmente conocida como la túnica *persa*. Aunque verdaderamente su diseño y composición en grecas anchas y simétricas recuerdan más la estética que presentan los tejidos de la época mudéjar que el estilo de los textiles persas.

El origen de esta prenda tiene su inspiración en las consultas realizadas en los inventarios de la hermandad, donde se documentaba que desde 1670, hasta la primera mitad del s. XVIII, el Señor del Gran Poder procesionaba con una túnica de color morado claro y tornasolada.

Juan Manuel siguiendo esta información facilitada por la hermandad confeccionó una túnica en tisú de oro y color claro, aplicándole estos originales bordados, que un año después del estreno tuvo que pasar a terciopelo granate, ya que no gustó en esta corporación del Viernes Santo^[1].

Esta obra presenta una ancha greca o franja inferior que llega a la altura de las rodillas y que hace juego con otras grecas de las bocamangas al nivel de los antebrazos.

Asimismo se complementa la túnica con una guardilla más estrecha que rodea el cuello y la delantera del pecho hasta la cintura.

La cenefa inferior está formada por una serie de bandas horizontales de distintos tamaños y dibujos, que se van superponiendo hasta llegar a una especie de crestería terminada en hojas polilobuladas con alternancia de flores de lis estilizadas.

Las bandas están delimitadas por una especie de galones de técnica de cartulina en relieve formando bodoques a intervalos regulares y otros de medias ondas. La banda más ancha está constituida por gruesos roleos entrelazados, algunos calados en malla muy fina y otros que forman como especie de piñones. Estos roleos dejan paso a unos óvalos en cuyo interior aparecen símbolos iconográficos como el alfa y el omega flanqueando al cristmón y en otros óvalos coronas que proclaman a Cristo como principio y fin de todas las cosas y su realeza sobre todo lo creado^[2].

Estos bordados parecen que están basados en una indumentaria de la Virgen del Voto de la Parroquia del Divino Salvador^[3].

Esta obra ha sido restaurada recientemente en talleres de bordados sevillanos.

Como complemento lleva un cingulo de siete vueltas a la cintura y un cordón alrededor del cuello con fijador y anudado a la cintura con dos cordones que caen hacia adelante.

TÍTULO DE LA OBRA

Simpecado de la Hermandad del Gran Poder.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1908

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul marino con decoración bordada en hilo metálico dorado, sedas de colores y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso. Basílica Menor del Señor del Gran Poder.

EXPOSICIONES

Gran Poder. Caja San Fernando. Sevilla febrero-marzo 1991.



En 1908 Rodríguez Ojeda sigue realizando varios enseres diseñados y bordados en su taller para la Hermandad del Gran Poder, destacando el Simpecado sobre el terciopelo azul oscuro. También realizará en este mismo año el Senatus, los paños de bocina, con representación de los cuatro Evangelistas, como los de los escudos de la hermandad^[1].

Esta insignia mariana parece ser que está inspirada en otro Simpecado existente en la Catedral de Sevilla^[2].

Morfológicamente esta pieza consiste en una asta de gran tamaño rematada en una cruz y un travesaño horizontal al pie de ésta, del que cuelga un gran paño rectangular con una abertura triangular en su tercio inferior, para que pueda ver la persona que lo porta en las procesiones^[3].

En el centro se representa en hilos de sedas una de las Purísimas de Murillo alrededor de la cual se crea una especie de tondo circular a modo de marco, donde se borda una ancha cenefa en diversas tipologías de puntos de bordado, fundamentalmente setillos y cartulinas.

En la parte superior e inferior de este óvalo circular, aparecen dos especies de rocallas engarzadas de donde parten una espesa decoración vegetal a base de hojas de acanto y hojarasca. Por debajo de las rocallas, se detectan unos cuernos en hilos de seda de color blanco y negro que marcan la forma oval de la zona central.

Hacia abajo y en ambos lados del centro, se encuentran sendas cartelas en diagonal, con gran movimiento de rocalla, donde se representan el antiguo escudo de España y en el otro lado la cruz patada de la Orden de Malta o de San Juan, bordadas en hilos metálicos y sedas.

Todo el contorno de la obra presenta una greca o friso formado entre dos cordones, cuyo interior está decorado por estilizadas hojas de acanto enlazadas y varios tipos de flores en distintos tamaños y terminaciones en caracolillos.

Como complemento en los extremos inferiores lleva ricos borlones con flecos y alrededor del Simpecado un grueso cordón que se anuda al travesaño, sube al pie de la cruz y cae por ambos lados acabando en borlones, teniendo cuatro jarras en pasamanería de hilos metálicos y sedas.

Esta obra ha sido recientemente restaurada en los talleres de Artesanía de Fernández y Enríquez del pueblo de Brenes.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen de la Hiniesta.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1906

DIMENSIONES

430 x 480 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico plateado y complementos de decoración de lentejuelas.

PROPIEDAD

Real, Ilustre y Franciscana Hermandad Sacramental de la Inmaculada Concepción y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ntra. Sra. de la Hiniesta en sus Misterios Gloriosos y Dolorosos. Iglesia de san Julián.



En septiembre de 1905, la Hermandad de san Julián encarga al taller de bordados de Rodríguez Ojeda, un conjunto de manto y palio en forma de cajón de tela de raso en azul claro con el cual procesionaría hasta 1929. En este año Juan Manuel transformaría y modificaría su forma para convertirlo en palio de figura, eliminando el raso de soporte y pasándolo a terciopelo bordado en hilo metálico plateado^[1].

El diseño del bordado de las caídas exteriores del techo de palio es muy semejante a las bambalinas de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso^[2]. Estos dibujos arrancan de una figura geométrica rectangular que se ramifica con hojas de acanto en roleos y otras flores que rellenan toda la superficie.

El Domingo de Ramos de 1930, se estrena de nuevo el manto en terciopelo azul al que se le pasan los bordados precedente del anterior de 1906, siendo la restauración dirigida por Rodríguez Ojeda y realizada por las hermanas Carrasquilla, Rosario, Esperanza y Concepción^[3].

De nuevo se pasan los bordados a nuevo soporte, tanto del palio como del manto, en 1962, en los talleres de Guillermo Carrasquilla, volviéndose a pasar en el mismo taller en 1984^[4].

La greca que bordea el perímetro de la obra, está configurada por una malla simple de fondo a la que se le superpone un bordado en forma de cordón con tres vueltas que enlazan con un friso formado por *S* muy abiertas y extendidas. Su técnica es de medias ondas y setillos, unidas por unas anillas con pequeñas hojas en el centro rematadas en caracolillos y dos bodoques en cada extremo.

Todo este friso se delimita por un cordón, que da paso a toda la superficie o campo del manto.

En el centro existe un eje simétrico constituido desde su extremo inferior por grandes hojas de acanto abiertas, anillas en forma de flores y figuras geométricas enlazadas por largos tallos con ramificaciones en otras hojas de acanto que terminan en especie de semillas y caracolillos.

Las hojas parecen diferenciarse técnicamente en dos grandes grupos, unas realizadas en ondas o *puntitas* y otras en setillos creando efectos de vibración distintos aunque la morfología de éstas sea similar en ambos casos.

Las jarras y motivos geométricos, que suben en el eje central, están realizados de forma diferente a los motivos anteriores, al introducir la técnica de cartulina simple y en relieve junto con otros tipos de bordados ya habituales.

Como complementos de decoración aparecen lentejuelas planas que configuran tanto flores completas, en las que se disponen de forma escamadas, como nervios de algunas de las hojas.

También desde los laterales en ambos lados como desde las caídas del manto, se forman ejes más pequeños, que se proyectan hacia el centro del manto, con tallos de hojas de acanto encontradas y simétricas unidas por anillas con pétalos de flores que

también ascienden.

Cubriendo todo el campo de la obra, aparecen una serie de medallones salteados y alineados, cuyos dibujos geométricos y tallos enlazados, de poco realce, le dan una peculiaridad singular a esta obra.

En su extremo superior se superpone la toca de la Dolorosa, confeccionada en malla dorada al igual que la blonda que circunda la obra.

TÍTULO DE LA OBRA

Saya azul de la Virgen de la Amargura.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1911

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura Coronada, San Juan Evangelista y Beata Sor Angela de la Cruz. Iglesia de San Juan Bautista (vulgo de la Palma).



Las sayas de las vírgenes dolorosas son una de las prendas fundamentales de la indumentaria de estas imágenes, que cubre normalmente desde la cintura hasta el suelo. Recubren el *candelero* o la estructura interna de madera. Estas faldas van bordadas sobre noble tejido y lleva como complemento un pequeño cíngulo en la cintura superpuesto, pecherín y mangas acampanadas^[1].

Esta saya de la Virgen de la Amargura, aparece por primera vez citada en el inventario de la hermandad de 1911, aunque su color original era rojo guinda^[2].

En 1941 es restaurada en el taller de Guillermo Carrasquilla donde se pasa el bordado a un nuevo soporte de tisú de plata blanco.

El 24 de noviembre de 1946 con ocasión de la declaración del Patronazgo de la Virgen de los Reyes sobre la Archidiócesis, la hermandad de la Virgen del Valle solicitó que se le prestara esta saya para su Dolorosa, ya que participó en una solemne procesión junto a las imágenes de la Esperanza Macarena y la Virgen de la Amargura.

Posteriormente se pasará esta saya en 1970 a un tisú teñido en color celeste en los talleres de Carrasquilla por un precio de 17 500 ptas. Por último entre los años 1981 y 1982 se pasa de nuevo a un terciopelo azul en el taller de bordado del convento jerónimo de santa Paula por un importe de 109 030 ptas.^[3]

Esta saya de diseño simétrico esta constituida a partir de un eje central que se forma por una serie de tallos con hojas de acanto encontrados, que van ascendiendo por medio de tallos y hojas enlazados, flores de muchas especies y tamaños, y cintas anchas a modo de roleos, que suben y se expanden, dejando en su centro un motivo decorativo llamado *urna funeraria* que le da personalidad a esta prenda. También se aprecia en sus extremos tallos con grandes hojas de acanto y cardo que siguen un ritmo ondulado.



En la parte inferior presenta la misma guardilla o greca ondulada al igual que en las mangas que hace juego con el manto de camarín. El cíngulo está confeccionado por los mismos temas vegetales aunque más finos y estilizados con pequeña flor en el centro.

TÍTULO DE LA OBRA

Techo de palio de la Virgen del Dulce Nombre.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1921

MATERIAL Y TÉCNICA

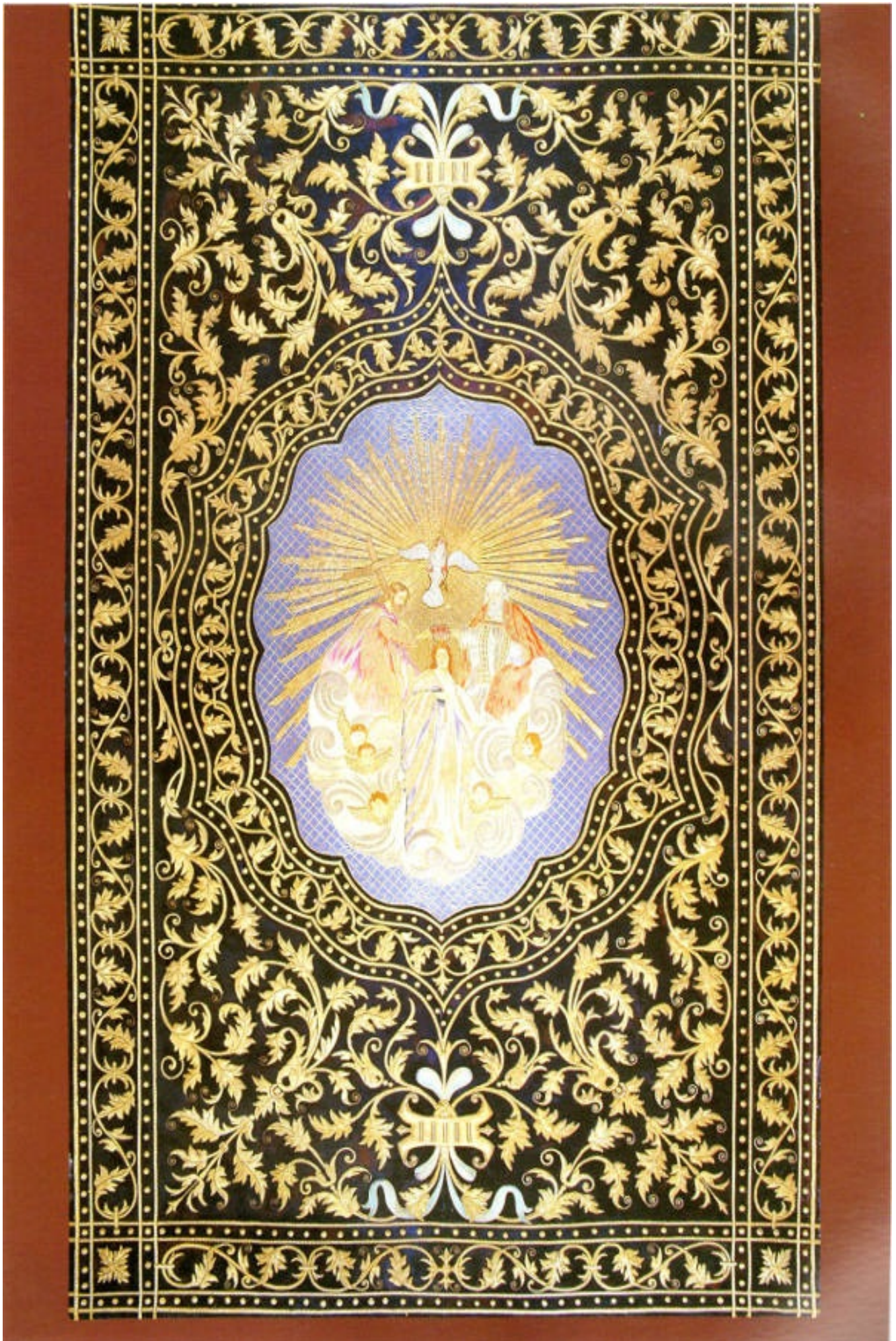
Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado, sedas de colores y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Fervorosa e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús ante Anás, Santo Cristo del Mayor Dolor y Dulce Nombre de María. Parroquia de San Lorenzo.

EXPOSICIONES

Muestra Nacional de Artesanía Cofrade. Sevilla febrero-marzo 1998.



El palio de terciopelo azul de la Virgen del Dulce Nombre fue bordado en hilo metálico dorado en el taller de Rodríguez Ojeda en 1921 y el manto en el mismo color tres años después, en 1924^[1].

Este palio se pasó a nuevo terciopelo en el taller de José Manuel Elena entre los años 1984 y 1989, pasándose primero el techo, las caídas y al final la Gloria.

Es de los denominados de figura por sus perfiles ondulados en sus caídas, constituidos por malla y terciopelo. En la bambalina delantera aparece el escudo de Sevilla coronado y en su parte interior se lee dentro de una cartela *Llena eres de gracia*. En la bambalina trasera ostenta el antiguo escudo coronado de España, insertado en una cruz trinitaria, teniendo en su anverso una cartela con la inscripción *Alabado sea tu Nombre*^[2].

Alrededor de todo el rectángulo del techo de palio, se extiende a modo de greca ancha o guardilla una ornamentación vegetal, enmarcada entre dos galones del mismo grosor con hileras interiores de bodoques. Esta greca se cruza en las esquinas y forma pequeños cuadrados en cuyo interior se representa una flor abierta con cuatro hojas de acanto, en puntos de ondas o *puntitas* y enriquecida con nervios de lentejuelas.

La zona central de la greca está formada por tallos finos y alargados con remates en forma de roleos con hojas de acanto de los cuales salen caracolillos. Estos se unen por finas anillas o abrazaderas en el centro de los mismos. Esta zona está realizada también en puntos de ondas o *puntitas*, medias ondas y los tallos en setillos.

La parte central o campo representa en su Gloria la Coronación de la Virgen en presencia de la Stma. Trinidad, que está constituida por un fondo sobre raso celeste al que se le ha superpuesto una malla con cruces. La Gloria es un bordado matizado en sedas de colores alternando con hilos metálicos.

Alrededor de esta escena aparecen cinco querubines cuyas alas están realizadas en ondas con hojilla en el centro de sus vértices.

Las ráfagas de la parte superior se ejecutan mediante setillos con hojillas intercaladas.

Rodeando el tondo se crea otra greca polilobulada similar a la del perímetro exterior.

El resto de la superficie o campo está formado por cuatro ejes radiales que parten de los cuatro ángulos del techo y están constituidos por medio de hojas de acanto que se ramifican. Técnicamente están formados por medias ondas, setillos y adornos puntuales en hojillas.

En el centro y de forma lineal existen unas filacterias en setillos que se superponen a lazos formados por hilos de giraspe celeste y plateado.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen de la Presentación.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1916

DIMENSIONES

448 x 471 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Ilustre, Fervorosa y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Calvario y Ntra. Sra. de la Presentación. Iglesia de Santa María Magdalena.

EXPOSICIONES

Homenaje al bordador Guillermo Carrasquilla Rodríguez. Reales Alcázares de Sevilla. Sevilla 1982.



En el archivo de esta hermandad del viernes santo, se conserva un documento, en el cual se acuerda en Junta de Oficiales, con fecha 17 de abril de 1915, llevar a cabo la ejecución de un nuevo palio, manto y faldones para el paso de Ntra. Sra. de la Presentación, decidiendo encargar este trabajo al taller del bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda^[1].



Este proyecto se llevaría a efecto durante todo un año, estrenándose el palio recto o de cajón y el manto en la Semana Santa del año siguiente, en concreto el día 21 de abril de 1916, saliendo de la iglesia de San Gregorio y recogándose la cofradía en su actual sede parroquial Santa María Magdalena^[2].

En las condiciones estipuladas el manto se bordaría en oro fino sobre terciopelo azul oscuro, siendo su diseñador Juan Manuel.

A partir de los primeros años de la década de los 50 se comienza a renovar y enriquecer todos los enseres del paso de palio, siendo la hermandad asesorada por el orfebre Cayetano González, quién cambiaría la distribución de los bordados, variando y añadiendo bastantes elementos al

manto, cuando éste es restaurado y pasado a nuevo terciopelo en 1954 en los talleres de Guillermo Carrasquilla Rodríguez.

En esta restauración se le añaden nuevos elementos de decoración, como lentejuelas planas, salcillos de hojillas y sobre todo numerosos caracolillos. En 1996, se restaura de nuevo el manto en el taller de José Ramón Paleteiro Bellerín, saliendo en la Semana Santa del año siguiente.

Los bordados del manto de la Virgen de la Hermandad del Calvario presentan una composición simétrica y bilateral que parte de un eje central y radial, característica fundamental de Rodríguez Ojeda. Creando una estética de gusto barroco, de rica armonía mediante motivos ornamentales que se esparcen por todas las direcciones cubriendo la superficie del tejido.

El eje central o *candillieri*, está constituido en general por tallos o roleos que terminan en hojas de acanto entrelazados por anillas con pétalos, jarras, macetillas,

lazos formando especie de corazones, flores de varios tipos y figuras geométricas con mallas en su interior.

Asimismo en toda la superficie, aparecen varios tipos de plantas como tulipanes, rosas, azucenas, lirios, hojas de acanto y cardos.

La ejecución de las hojas está realizada en oro llano con inserción de lentejuelas a intervalos regulares sujetas por hilos de canutillos. Otras de las hojas se realizan en puntos de ondas o *puntitas*, medias ondas y setillos. En algunas se introducen también hojillas, las cuales enriquecen estos motivos. Además las hojillas aparecen como remates tanto de las hojas como de los tallos.

Las flores son muy variadas a nivel estilístico y constructivo. En su mayoría están hechas con hojillas que forman un relieve a modo de ajedrezado, mientras que en otras, como las flores de anilla, están constituidas por hojillas sujetas por hilos de canutillo con lentejuelas, formando también una especie de ajedrezado. Existen otras flores de cuatro pétalos formadas tanto por medias ondas como por puntos de rombos.

Por último existe otra tipología de flores, como son flores de lis, las cuales están realizadas en cartulina.

Otros motivos decorativos existentes son pequeños cuernos de la abundancia formados por relieves de líneas onduladas.

Ya por último se destacarán los complementos de decoración más importantes como son los bodoques de la parte superior y las inserciones de mallas en algunos motivos geométricos muy puntuales.

Alrededor de todo su perímetro se delimita por una fina guardilla entre dos galones, a modo de cordón, en la cual se insertan unas hojas cruzadas en forma de aspa, construidas en medias ondas, rematadas en caracolillos, entre las cuales se intercalan flores de cuatro pétalos. Ribeteando toda esta greca una fina blonda dorada.

Iconográficamente este amplio manto azul, tono mariano por excelencia sugiere el medieval manto de misericordia y por su color lo celestial y la verdad.

Las flores aluden a las virtudes de María, como las rosas, símbolos de perfección que manifiestan la fertilidad y la belleza física y espiritual de la Virgen como Madre del Altísimo. Los tulipanes significan nobleza, pureza y santidad, los lirios insisten en la pureza que María conservó entre los pecados del mundo, las azucenas abundan en el significado de la virginidad, por último los jazmines blancos aluden a la gracia, elegancia y amabilidad^[3].

El palio, en su techo como en las caídas, se asemeja a la ornamentación de este manto, pero en color rojo.

En 1961 se intervino en el taller de Guillermo Carrasquilla, pasándose a nuevo terciopelo y se bordaron con nuevos hilos metálicos las mallas de las caídas modificando algo su estado primitivo. Por último entre 1990-1992, se volvieron a pasar a nuevo terciopelo en el taller de José Manuel Elena, recibiendo por este trabajo

el Premio Demófilo de la Fundación Antonio Machado^[4].

TÍTULO DE LA OBRA

Simpecado de la Virgen de la Presentación.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1917

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo burdeos con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores más complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Presentación. Iglesia de Santa María Magdalena.



Este Simpecado se estrena en 1917 confeccionándose en el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

La obra presenta perfiles rectos y fue bordada sobre terciopelo rojo. Su composición se centra en un óvalo donde aparece la efigie de la Virgen de la Presentación que está realizada en sedas de colores^[1]. Además alrededor de todo su perímetro presenta una fina greca o guardilla bordada en hilo metálico dorado e hilos de seda de varios colores, con motivos geométricos inspirados en el Barroco.

En 1941 esta obra fue intervenida y modificada en el taller del convento cisterciense de san Clemente^[2] y posteriormente fue modificado el óvalo central.

Recientemente ha sido restaurada en el taller de José Ramón Paleteiro Bellerín para estrenarse en la Semana Santa del año 2000.

TÍTULO DE LA OBRA

Simpecado de la Hermandad del Valle.

AUTOR

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1923

DIMENSIONES

205 x 108 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico plateado y complementos de platería y eboraria.

PROPIEDAD

Pontificia, Real y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Coronación de Espinas, Ntro. Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Ntra. Sra. del Valle y Santa Mujer Verónica. Iglesia de la Anunciación.

EXPOSICIONES

Círculo de Bellas Artes. Protemplo Jesús del Gran Poder. Madrid, febrero 1961.

Valle-Coronación. Caja San Fernando. Sevilla, marzo 1990.

Los Tesoros. Caja San Fernando. Sevilla, junio-julio 1992.



En 1923 se estrena un Simpecado azul todo bordado en técnica de hojilla, de líneas rectas para enmarcar su decoración interior y en su zona superior, coincidiendo con el travesaño del asta, la inscripción *Concebida Sin Pecado Original*^[1].

En su centro presenta un óvalo donde figura una imagen en relieve de la Inmaculada, de plata con carnaciones de marfil con siete querubines a sus pies y lados, labrados por el orfebre Cayetano González Gómez.

La obra realizada por Juan Manuel, se inspira en el juego de bambalinas exteriores más antigua de la Semana Santa de Sevilla, ejecutadas en el s. XVII para la Hermandad de la Antigua, Siete Dolores y Compasión.

También Rodríguez Ojeda ejecutaría un manto en 1920, siguiendo como modelo el diseño de las antiguas caídas del palio^[2].

La insignia está configurada por una greca exterior, de perfil levemente ondulado para cobijar una especie de flores que se repiten. Ésta da paso a una franja más ancha que se enmarca en finos frisos constituidos por C tendidas en cuyo interior aparece una flor de lis.

La franja está realizada por medio de tallos en forma de roleos que van envolviendo flores de distintos tipos como lirios, margaritas, crisantemos, azucenas, etc.

A su vez se repite rodeando el óvalo central, otro friso de C tendidas y encontradas en cuyo centro presenta la flor de lis.

Iconográficamente todo este conjunto de flores hacen clara alusión a la virginidad y fertilidad de María.

Técnicamente la pieza está bordada en hojilla en relieve y algunos pétalos en hojilla más plana.

El mismo taller realizó una serie de paños de bocinas para esta Hermandad del Jueves Santo^[3].

TÍTULO DE LA OBRA

Faldón delantero y laterales del paso de la Virgen de la Amargura.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1926-1927

DIMENSIONES

120 x 232 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

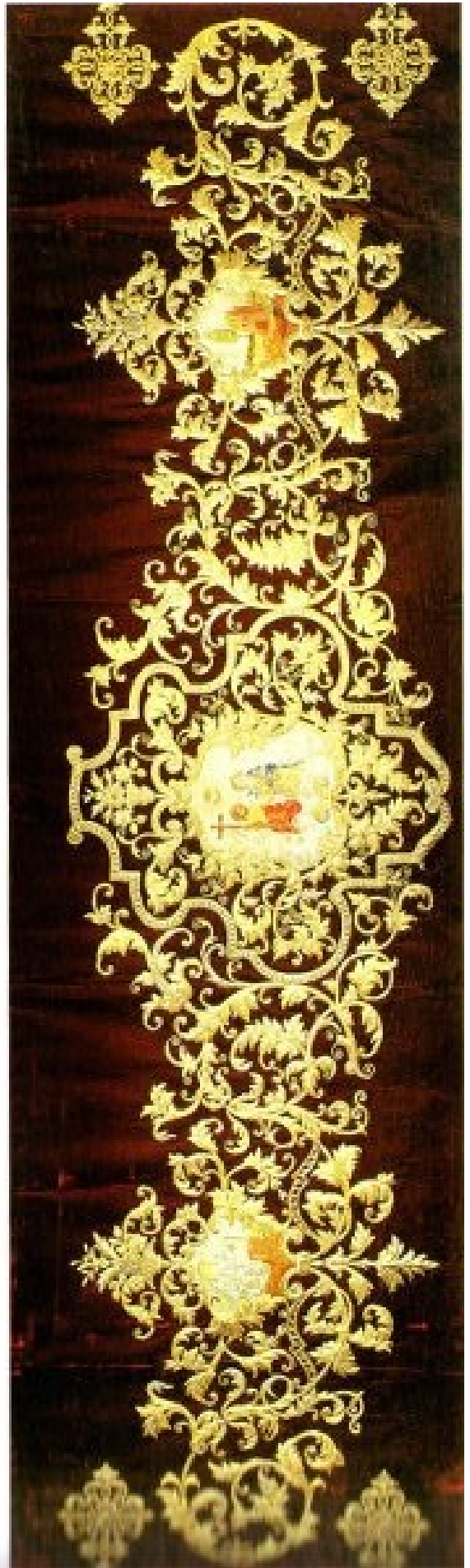
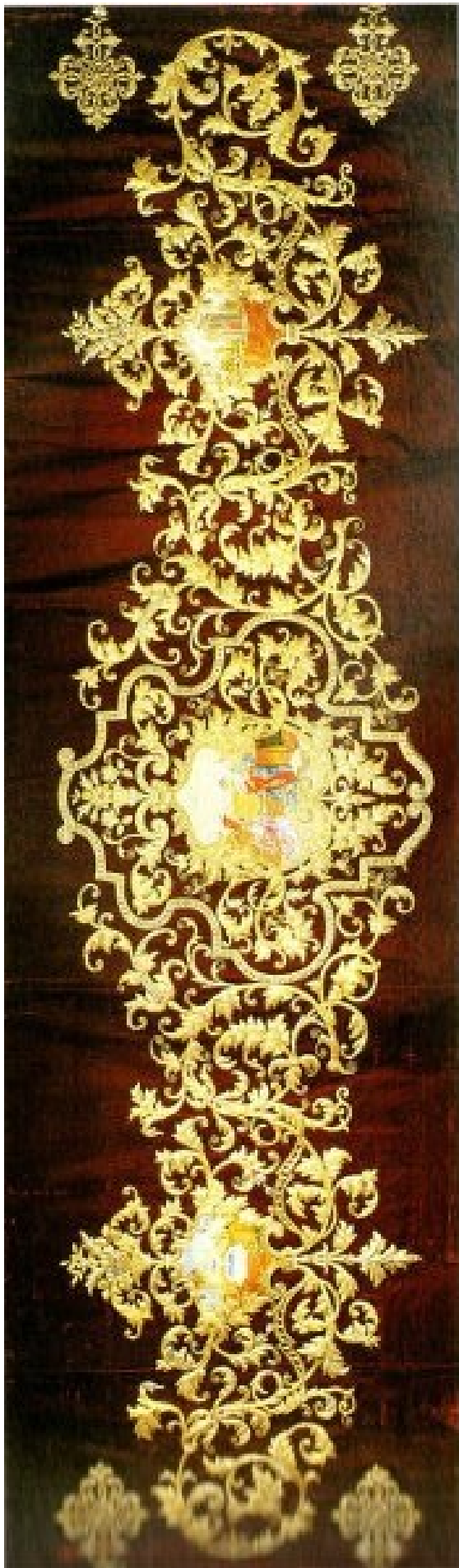
Terciopelo rojo con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores con complementos decorativos.

PROPIEDAD

Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura Coronada, San Juan Evangelista y Beata Sor Angela de la Cruz. Iglesia de san Juan Bautista.

EXPOSICIONES

Exposición de Arte Mariano Congreso Mariano. Parroquia del Divino Salvador. Sevilla, mayo 1929.



Juan Manuel Rodríguez Ojeda es el diseñador de los tres faldones del paso de palio de la Virgen de la Amargura que se estrenaron en la Semana Santa de 1927. Fueron restaurados en los talleres de Guillermo Carrasquilla en el año 1970^[1].

En 1994 volvieron a ser pasados los excelentes bordados de Juan Manuel en el taller de Santa Bárbara.

Los tres faldones están constituidos a partir de una cartela central realizada en hilos de seda matizados e hilos metálicos bordados básicamente en técnica de setillos y detalles de oro llano. Estas cartelas representan pasajes de la vida de Cristo y María.

En el faldón delantero se aprecia la escena del Bautismo de Cristo por San Juan Bautista y en los dos laterales se representan, en el centro, la Anunciación de María y la Santísima Trinidad respectivamente.

Además de esta cartela central en los faldones laterales, existen a cada lado otras dos pequeñas cartelas que contienen atributos de la Letanía Laurentana. En uno de ellos aparece *La escalera y puerta del cielo*, y *El pozo de la sabiduría* con sus correspondientes inscripciones *Janur Cali* y *Turris Davidica* y en el otro faldón lateral se encuentra *La fuente de vida* y *Casa Dorada*, con las leyendas *Font Signatur* y *Domus Aurea*.

Las cartelas principales están enmarcadas por grandes hojas de acanto enlazadas y encontradas, más grandes tallos que se ramifican por toda la superficie, los cuales en su construcción técnica utilizan puntos de ondas o *puntitas* y ajedrezados.

Como terminaciones de esta decoración vegetal se utilizan caracolillos y remates de hojillas. Se utilizan complementos de decoración como hileras de lentejuelas planas que simulan los nervios de las hojas.

El jarrón que remata la cartela se realiza en punto de setillo y cartulina, con flores de ocho pétalos en hojilla.

A su vez rodeando esta escena central existe un galón polilobulado en cuyo interior se forman una especie de bodoques.

En los faldones laterales este dibujo, a base de hojas de acanto y roleos, se enlaza con las cartelas más pequeñas de los extremos, las cuales se enmarcan de igual manera, teniendo en la parte superior una especie de canasto con rosas en hojillas, otras flores con hojas en cartulina y frutos.

En la zona inferior, mediante una anilla, salen una especie de volutas hacia abajo, perfiladas en hojillas y otras hojas de acanto con decoración en setillos e inserción de hojillas para enriquecer el bordado.

Los roleos se ramifican hasta los extremos de los faldones que se unen por broches en hojillas, setillos y ondas o *puntitas*.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen del Subterráneo.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1924

DIMENSIONES

450 x 480 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo azul con decoración bordada en hilo metálico dorado y sedas de colores.

PROPIEDAD

Real, Antigua e Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Cena, Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia y Nuestra Señora del Subterráneo. Iglesia de Nuestra Señora de Consolación (Los Terceros).



Entre 1921 y 1923, la Virgen del Subterráneo vistió en su estación de penitencia un manto cedido por la hermandad de los Gitanos^[1].

En la Semana Santa de 1923, estrenó un fino palio obra de Juan Manuel, que costó diez mil pesetas y al año siguiente, estrenó el manto, también realizado por Juan Manuel, sobre terciopelo azul oscuro con diseño del citado maestro que alcanzó un precio de veinte mil pesetas^[2].

En 1956 se sustituyó el techo de palio por uno nuevo en color rojo realizado por las hermanas Martín Cruz, enriqueciéndose con los antiguos bordados del anterior techo parte de la decoración del manto que en la actualidad procesiona.

En 1983 se interviene en el manto, sufriendo alguna transformación para adaptarlo al nuevo *pollero* del paso, en los talleres de Carrasquilla y pasando los bordados a nuevo terciopelo azul.

En esta etapa de consagración de Juan Manuel, cuando sus diseños presuponen la concentración de bordados en toda la superficie de palios y mantos, se dan dos claras excepciones en el conjunto de palio y manto de la Virgen del Subterráneo y el manto de Nuestra Señora del Valle, realizado éste último en 1920^[3].

La configuración de esta obra recuerda los bordados, típicos de la tradición sevillana de finales del s. XIX y los inicios de Juan Manuel.

Su diseño parte de un eje central que arranca de la formación de ramajes finos y estilizados, que se van abriendo y entrelazando por medio de tallos de hojas de acanto y flores de distintos tamaños. Su zona central la ocupa una especie de canasto o macetilla con flores de colores de tonos claros y delicados en seda que representan rosas, jazmines y otras flores y plantas de gran belleza. A ambos lados del canasto aparecen grandes hojas con sus tallos en roleos que rodean este motivo decorativo.

En la zona superior los tallos forman una especie de *corazón* y en los extremos grandes flores en forma de trompeta.

Por las caídas delanteras del manto se desarrollan unas ramas muy alargadas y finas que están realizadas en punto de setillos y sus remates en hojas trilobuladas. Éstas están realizadas en medias ondas con adornos de caracolillos con finas ramas terminadas en pequeñas hojas y bodeques intercalados.

La técnica de hojilla, tan dificultosa y costosa, tan sólo se emplea en la obra para algunos motivos puntuales, tales como el borde de la anilla central, el de algunas flores de tipo anilla e intercalados puntuales en algunas hojas.

Los demás efectos de brillo se consiguen principalmente mediante inserciones de lentejuelas planas.

Todo el manto está rodeado por una guardilla compuesta por finos roleos en setillos terminados en hojas de acanto, en ajedrezado y pequeñas flores con gran abundancia de caracolillos y hojillas para simular nervios de las hojas.

TÍTULO DE LA OBRA

Túnica y mantolín de San Juan Evangelista de la Hermandad de la Amargura.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1926-1927

DIMENSIONES

120 x 232 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Túnica en terciopelo verde con decoración bordada en hilo metálico dorado. Mantolín en terciopelo rojo con decoración bordada en hilo metálico dorado.

PROPIEDAD

Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura Coronada, San Juan Evangelista y Beata Sor Ángela de la Cruz. Iglesia de S. Juan Bautista.

EXPOSICIONES:

Exposición de Arte Mariano Congreso Mariano, Parroquia del Divino Salvador. Sevilla mayo 1929.



Al igual que los demás tejidos del paso de palio de la Hermandad de san Juan de la Palma, Rodríguez Ojeda confecciona la túnica y el mantolín de san Juan.

Las dos piezas se entregan a la Hermandad el 1 de marzo de 1926 y siguen el mismo estilo de bordados que las restantes del paso^[1]. Teniendo un coste las dos piezas de 7000 ptas.^[2]

Hacia 1971 se pasan a nuevo terciopelo estas dos obras en el taller de Carrasquilla^[3].

La túnica en color verde presenta en su parte inferior un ancho galón que deja paso a una amplia guardilla, delimitada por otros dos galones formando medias ondas en cuyo interior se aprecia un dibujo constituidos por tallos de hojas de acanto. Estos tallos se enlazan por medio de una serie de anillas con pétalos de flor que dejan paso a unas hojas simétricas en forma de roleos.

Superpuesta a esta greca aparece una especie de ramos terminados en hojas y flores cogidas por anillas, que se repiten en todo su contorno llegando estos motivos decorativos de forma ascendente hasta sobrepasar la zona de las rodillas.

Esta misma decoración la presenta en las bocamangas y alrededor del cuello cayéndole hacia el pecho. Estos dibujos están realizados con la misma técnica empleada en los demás tejidos bordados de la hermandad.

El mantolín de color rojo, que iconográficamente simboliza la caridad, es de forma alargada trapezoidal y envuelve la figura del apóstol.

Está realizado por medio de una estrecha greca con finos tallos en forma de roleos, rematados en caracolillos y en el centro una ancha cenefa con tallos más grandes.

Estos se enlazan por anillas con técnica de hojillas, que terminan en hojas de acanto con ramificaciones en caracolillos de hilos finos y de hojillas o salcillos.

Además en la zona central se forma un dibujo a base de franjas en verticales alternando lisas y bordadas.

TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen de la Amargura.

AUTOR

Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Rodríguez Ojeda.

FECHA

1926-1927

DIMENSIONES

430 x 500 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo carmesí con decoración bordados en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

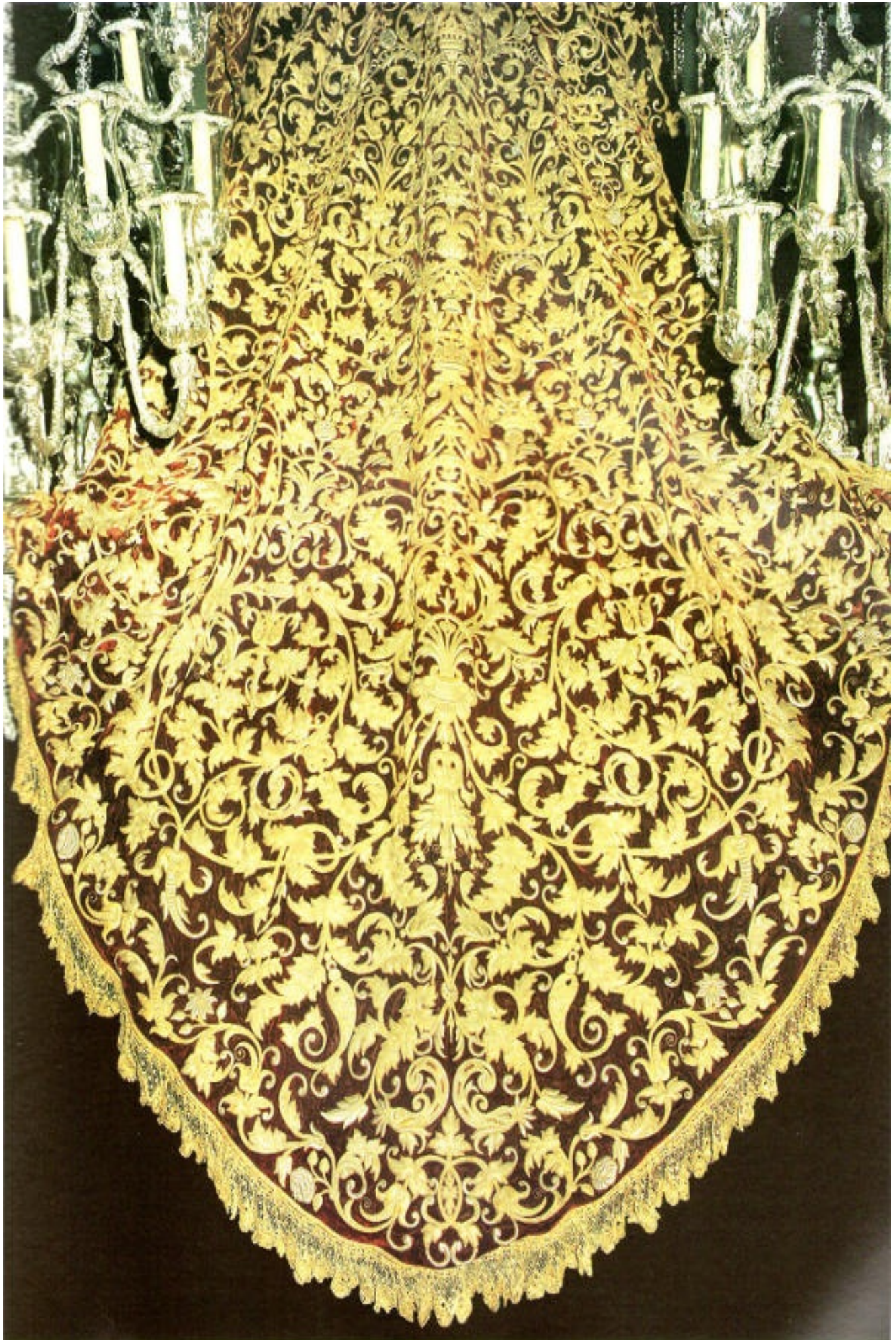
Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura Coronada, San Juan Evangelista y Beata Sor Angela de la Cruz. Iglesia de san Juan Bautista.

EXPOSICIONES

Exposición de Arte Mariano Congreso Mariano, Parroquia del Divino Salvador. Sevilla mayo 1929.

Exposición de artes decorativas. Madrid, mayo 1947.

Exposición El bordador Carrasquilla. Reales Alcázares, Sevilla, junio-julio 1982.



El manto procesional de Ntra. Sra. de la Amargura se estrenó en 1927 ya que, aunque se había acabado su bordado en 1926, debido a la lluvia no salió la cofradía ese año. Este magnífico manto lo realizó Juan Manuel Rodríguez Ojeda sobre terciopelo carmesí con bordados inspirados en motivos renacentistas y su importe definitivo fue de 41 000 ptas^[1].

Mantiene el mismo estilo que el palio ejecutado por Juan Manuel un año antes, confeccionado en el mismo color, tejido y bordado, en cuyo centro o Gloria lleva una Inmaculada en relieve rodeada en sus esquinas por los escudos del Príncipe de Asturias, de Sevilla, de la Hermandad y de órdenes religiosas vinculadas a la cofradía^[2]. Sus caídas son de las denominadas de figuras, con paños anchos, creación propia de Juan Manuel.

La renovación de todos los elementos del paso de palio se acordó en el año 1925, por mediación del hermano Sr. Rangel que tuvo noticia de que la hermandad jerezana del Desconsuelo, tenía pensado adquirir un nuevo paso. Debido al deseo de la hermandad de la Amargura de vender algunos tejidos, se entrevistó con una comisión que vino de Jerez acordándose la venta del palio, manto y faldones en 20 000 ptas., que además en este precio incluía la parihuela.

Todas estas piezas bordadas fueron las realizadas en el taller de Juan Manuel entre 1903 y 1905 en color azul oscuro magníficamente bordadas. Finalmente, de esta manera se vendió el antiguo conjunto de tejidos por 19 500 ptas. y se comenzó uno nuevo contratando para ello una comisión con el fin de recaudar limosnas para la realización de las obras actuales en terciopelo carmesí, alcanzándose un total de 39 625 ptas^[3]. Se restauró este manto en 1968 en el taller de Carrasquilla^[4].

La composición de la obra es simétrica y bilateral, con eje central y cinco laterales en cada lado, todos ricamente adornados por motivos florales y figuras geométricas entrelazadas.

La guardilla que rodea todo el manto está constituida por unos pequeños tallos con hojas de acanto realizadas en setillos y medias ondas fundamentalmente, que se mezclan con una especie de vainas vegetales formando líneas onduladas que terminan en caracolillos, los cuales están realizados en su mayoría en técnica de hojillas. También en esta guardilla se intercalan flores de ocho pétalos con rosas realizadas todas en hojillas, destacando del resto de los motivos ornamentales. El centro está constituido por un eje que asciende, formando una especie de *candillieri*.

En su extremo inferior arranca de dos piñones encontrados en punto de setillo con perfilado de hojillas y calados en terciopelo con apliques de lentejuelas que le dan a la obra una gran fineza y elegancia. Los tallos engarzados por una serie de anillas, se van abriendo y ramificando por medio de hojas, cintas, piñones y otros motivos geométricos realizados con varias técnicas de puntos.

Más hacia arriba, existen a modo de cuernos de la abundancia, unas figuras

compuestas por frutos, hojas y flores. A continuación aparece una serie de jarrones o canastos también con pequeños frutos.

Como conclusión técnica se observa una diferencia entre la decoración vegetal de hojas y la arquitectónica. Las hojas repiten la técnica de setillos, ondas, medias ondas con algunas inserciones de hojillas para simular nervios y cartulina. Entre las flores destacan las rosas en hojillas que se reparten de forma dispersa por toda la superficie de la obra. En cuanto a la técnica de la arquitectura es más rica y un tanto diferente en cuanto que introduce, además de los bordados anteriores, otras tipologías como perfilados en hojilla, cartulina con más realce, malla y calados en piñones.

TÍTULO DE LA OBRA

Simpecado de la Hermandad del Silencio.

AUTOR

Diseñadora: Herminia Alvarez Udell.
Bordador: Taller de Hijos de Miguel Olmo.

FECHA

1920

DIMENSIONES

300 x 124 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Malla en hilo metálico dorado y complementos de decoración e imaginería en madera policromada.

PROPIEDAD

Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía, Pontificia y Real de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz de Jerusalén y María Stma. de la Concepción. Iglesia de san Antonio Abad.

EXPOSICIONES

Los Tesoros, Caja San Fernando. Sevilla, junio-julio 1992. s.p.B 22.



El Simpecado es una insignia sevillana muy singular que siempre va en los tramos de nazarenos del paso de palio. Surge a raíz del voto en defensa de la Concepción Inmaculada de María y su uso se fue generalizando sobre todo en los siglos XVII, XVIII y XIX^[1].

El bellísimo Simpecado de la hermandad concepcionista por excelencia del Silencio, se encargó en 1919 a los talleres de Hijos de Miguel del Olmo, bajo los diseños de Dña. Herminia Álvarez Udell, siguiendo el mismo estilo que los demás bordados realizados para dicha hermandad.

Esta obra se estrenó en la Semana Santa de 1920 y está constituida por unos perfiles curvos y recortados cuya parte superior recuerda los remates de rocallas de los retablos barrocos.

La composición del dibujo de esta obra, sobre soporte de malla de nudos, está formada por una guardilla que rodea su perímetro a base de finos tallos en roleos de donde se ramifican hojas y flores que técnicamente están realizadas en hojillas y cartulina.

En el centro de esta pieza y dentro de un círculo profusamente bordado en el mismo estilo que la guardilla, se observa una pequeña imagen de la Inmaculada Concepción inspirada en la *Ciegucecita* de la Catedral, realizada por José Ordóñez Rodríguez^[2].

Esta escultura está respaldada por la Cruz de Jerusalén en cartulina realizada con hilo muy fino y tupido lo cual le confiere un aspecto de orfebrería.

Alrededor de este círculo se disponen los mismos dibujos de roleos que en la guardilla, constituyendo una especie de marco, el cual en su parte superior se abre formando dos grandes volutas que rematan en coronas.

Más hacia abajo aparecen ricas jarras con ramos de azucenas en bordado de cartulina, símbolo de la Pureza de María. Estos motivos están constituidos en técnica de hojilla en algunas zonas como asas y cuello. El fondo se realiza en setillo y cartulina sobrepuesta e hilos de canutillo los cuales se presentan en las tipologías de llano y buclado.

En la parte final del asta, debajo de la cruz de platería, cae un cordón que sostienen dos pequeños ángeles de escultura situados en los ángulos superiores de la insignia. Este cordón continua y se anuda al travesañ en sus extremos, cayendo a ambos lados por la parte exterior de la obra, con jarras y borlones con flecos.

Estos diseños creados por Herminia Álvarez Udell, están inspirados en los bordados de una saya de la Virgen del Voto de la Hermandad Sacramental de Pasión ejecutada en 1687^[3].

TÍTULO DE LA OBRA

Túnica y Mantolín de San Juan Evangelista.

AUTOR

Diseñadora: Herminia Álvarez Udell.

Bordador: Taller de Hijos de Miguel Olmo.

FECHA

1917

DIMENSIONES

Túnica: 130 x 130 cm.

Mantolín: 110 x 235 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Túnica: Terciopelo verde con decoración bordada en hilo metálico dorado.

Mantolín: Terciopelo burdeos con decoración bordada en hilo metálico dorado.

PROPIEDAD

Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz de Jerusalén y María Stma. de la Concepción. Iglesia de san Antonio Abad.



Desde 1915, la Archicofradía del Silencio encarga al taller de bordados de Olmo una serie de proyectos todos diseñados por Dña. Herminia Álvarez Udell y como primera oficiala Concepción Fernández del Toro^[1].

La primera obra que se realiza para la hermandad es un manto en terciopelo azul celeste que se estrenó en 1916, al año siguiente se contrató el techo de palio por un precio de 9500 ptas. procesionando por primera vez en abril de 1917. En este mismo año se confeccionó la indumentaria del san Juan Evangelista consistente en una túnica verde y un mantolín en forma de capa corta en color burdeos.

Un año después se terminaron los faldones en tela de damasco para el paso de palio costando un total de 1600 ptas.

El 14 de abril de 1922 se estrena la magnífica túnica de terciopelo de seda morado de Ntro. Padre Jesús Nazareno, obra diseñada y bordada con un exquisito esmero^[2]. Asimismo este taller realizaría casi todas las insignias y vestimentas del cortejo procesional como estandarte, Simpecado, dalmáticas, etc.

Todas estas piezas de tejidos han sido recientemente restauradas en el taller de Artesanía de Santa Bárbara desde el verano de 1996 hasta la cuaresma de 1998. Actualmente está en proyecto la intervención de la túnica de Jesús Nazareno.

Concretamente la túnica del San Juan se terminó de restaurar en 1998 y anteriormente el mantolín se intervino en 1996^[3].

La túnica está confeccionada en terciopelo verde en cuya parte inferior presenta una estrecha greca delimitada por dos líneas o tiras bordadas en hojillas, entre las cuales se desarrolla un dibujo a base de S tendidas, muy abiertas. Su constitución técnica es mediante medias ondas y hojillas, intercalando entre ellas pequeños tallos vegetales.

Esta greca da paso a un bordado que se forma por medio de roleos que se enlazan con finas ramas terminadas en distintos tipos de flores como lirios, margaritas, campanillas y finas hojas que enriquecen la obra.

En la zona del pecho y hasta la cintura se observa un dibujo simétrico que parte de dos tiras realizadas en hojillas a cuyos lados se desarrollan unos roleos encontrados hacia abajo constituidos en medias ondas y hojillas, que se completan a su alrededor con otras serie de tallos más finos y estilizados en cartulina.

Las bocamangas están decoradas con los mismos motivos ornamentales.

Como complemento constitutivo de la obra, aparece un cingulo formado por un cordón que cae del cuello y se ajusta a la cintura.

El mantolín presenta la misma constitución técnica y estilística que los bordados de la túnica. Se destaca como peculiaridad tan solo los bordados en hojilla del cuello, que están ejecutados por una serie de roleos muy unidos entre si.

Esta capa o mantolín se ajusta por medio de un cordón en hilo de oro con ajustador y borlón.

TÍTULO DE LA OBRA

Techo de palio de la Virgen del Patrocinio.

AUTOR

Diseñadora: Herminia Álvarez Udell.

Bordador: Taller de Hijos de Miguel Olmo.

FECHA

1922-23

DIMENSIONES

313 x 208 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo rojo y malla de hilo metálico dorado con complementos de decoración y sedas de colores.

PROPIEDAD

Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Expiración y Ntra. Sra. del Patrocinio. Capilla de Ntra. Sra. del Patrocinio.

EXPOSICIONES

Los Tesoros. Caja San Fernando. Sevilla, junio-julio 1992, s.p.B-24.



En 1922 la hermandad del Cachorro efectúa el encargo de un palio a los talleres de los herederos de Miguel del Olmo. Esta obra se estrena en la Semana Santa de 1923, para la Virgen del Patrocinio. Los diseños fueron proyectados por Dña. Herminia Álvarez Udell y presentaba en su Gloria una Inmaculada Concepción bordada en seda de colores que actualmente se conserva en una de las salas de exposiciones de la hermandad.

El resto de la obra, bambalinas y techo, fueron realizados en hilos de malla con bordados en su mayoría de hojillas y cartulina. Las caídas tienen la singularidad de no llevar flecos sino una especie de adornos colgantes y calados que se complementan con unos cordones anudados en los varales, terminados en un conjunto de singulares círculos recubiertos de hilos dorados con piedra roja en el centro, que en la hermandad se le conoce popularmente como *galletas*.

En el año 1937, se suprime el óvalo del techo donde aparecería la Inmaculada, sustituyéndose por una zona rectangular en terciopelo rojo ricamente bordado donde figura el escudo de la hermandad y pequeñas águilas en las esquinas con lemas de la letanía Lauretana. Este nuevo diseño fue realizado por Ignacio Gómez Millán y ejecutado en el taller de Victoria Caro^[1]. También el taller de Olmo realizaría seis años más tarde el manto de la Virgen y en 1929 se bordó el estandarte con dibujo geométrico de la misma diseñadora.

En 1985, se pasó a nuevo soporte el techo de palio en los talleres de Caro junto con la saya de la Virgen de salida que se quemó en el año 1973.

El techo de palio está constituido en todo el perímetro por una fina greca ondulada con bodoques de setillos y en forma de espiral, distribuidos en fila sobre el terciopelo y enmarcados por dos hilos o cordones en hojilla. La franja o cenefa, que enmarca el centro del palio está formada por una malla de nudos a la que se aplica una serie de flores y tallos que se repiten formando grandes óvalos enlazados. Estas zonas circulares se realizan fundamentalmente en hojilla, mientras que otros tallos cercanos al perímetro de la obra se realizan en medias ondas.

Se detectan también de forma puntual, para la ejecución de algunas flores, las lentejuelas planas dispuestas en forma de escama de pez. El rectángulo interior en terciopelo rojo se encuentra delimitado por una fina greca ondulada sobre fondo de setillos en donde se disponen bodoques de lentejuelas, todo ello enmarcado por dos hilos o cordones de hojilla.

En el centro se representa el escudo de la hermandad formado por un águila bicéfala coronada en cuyo interior sostiene dos cartelas encontradas con los anagramas de Jesús Hombre Salvador y en la otra los de Ave María con Tiara Pontificia. Además presenta una filacteria que hace alusión a la mediación de María donde se puede leer en latín *Mediatrix Omnia Gratiarum Dedisti Protectionem Salutis Tuae, año del Señor MCMXXVI*. Estas cartelas utilizan la técnica decorativa

de bordados superpuestos. En cada una de las esquinas de la zona central y enmarcadas por unas cintas de bodeques aparecen unas águilas, en cuyo interior llevan inscripciones o leyendas de la letanía *Mater Amabilis, Mater Christi, Mater Creatoris y Mater Purísima*.

Como complemento decorativo de estas águilas se destacan las plumas realizadas con hilos de seda y enriquecidas con lentejuelas dispersas, hilos de canutillo e inserciones de hojillas planas. El resto de la superficie del rectángulo central está decorado por cintas con bodeques y hojas de varios tamaños y tipología, ejecutándose todo ello y de forma generalizada en hojilla, cartulina y superposiciones de estos mismos bordados sobre setillos. Los complementos de decoración son lentejuelas planas. Las bambalinas son de las denominadas de figuras, siendo la delantera y trasera diseñada en tres partes, ejecutada en malla de nudo y dibujo vegetales con cintas de setillos y hojillas, formando una especie de roleos en bodeques similares a los descritos en el techo de palio.

TÍTULO DE LA OBRA

Bambalina frontal del palio de la Virgen de Regla.

AUTOR

Diseñador: Ignacio Gómez Millán.

Bordadora: Victoria Caro Márquez (Taller de Sobrinos de Caro).

FECHA

1929-30

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo rojo con decoración en hilo metálico dorado con complementos de decoración en lentejuelas y sedas de colores.

PROPIEDAD

Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento, María Santísima de Regla y San Andrés Apóstol. Capilla de San Andrés.



En 1929 la hermandad de los Panaderos encarga al taller de Caro la realización de un palio y un manto. El palio se realiza bajo los diseños de Ignacio Gómez Millán y se estrenó en la Semana Santa de 1930^[1].

En 1973 es pasado a nuevo terciopelo rojo en los talleres de Sobrinos de José Caro.

Las bambalinas delantera y trasera de este palio, se configuran en tres partes y es de los denominados de figuras. Las zonas centrales de ambas bambalinas presentan unas grandes cartelas cuyos fondos están bordados en hilo metálico y sedas de color rojo, formando una especie de adamascado, donde se representan los escudos vinculados a la hermandad.

En la delantera aparece un escudo con dos óvalos, siendo el diestro sobre campo de oro y representando dos ojos sobre bandeja de plata de los que emergen rayos, haciendo clara alusión a la Parroquia de Santa Lucía, donde se fundó la hermandad.

En el óvalo siniestro, se sitúa el escudo de armas de Castilla y León y sobre el todo tres flores de lis en campo azur.

Además adornan el escudo la cruz en asta de san Andrés y dos palmas de oro realizadas en técnica de cartulina con poco realce, todo timbrado por la corona real.

En la zona central de la bambalina trasera, también sobre una especie de cartela con fondo adamascado, aparecen dos óvalos de los cuales el diestro presenta la tiara pontificia sobre campo de oro y en el siniestro sobre campo azur las tres flores de lis con lambrequín de los Montpensier, ya que a partir de 1890, D^a María Luisa de Borbón fue nombrada hermana Mayor Honoraria.

Todas las demás partes de las caídas están formadas por unas esbeltas jarras con tres azucenas realizadas en lentejuelas doradas y anacaradas. Los realces de las jarras se consiguen principalmente por la ejecución de bordados en cartulina en relieve. Éstas se desarrollan sobre una especie de cartelas de fondo plateado y dorado, perfiladas por hojillas, las cuales la delimitan y la hacen destacar del fondo. De esta cartela sale una ornamentación vegetal a base de una serie de tallos de roleos con hojas finas y pequeñas hojas de acanto, similar a la ornamentación que rodea la cartela central.

La técnica de ejecución utilizada para la decoración de estos motivos es en líneas generales: las medias ondas, setillos, ondas o *puntitas* con inserción de hojillas plateadas, cartulinas, pequeños remates en hojilla y complementos de decoración en lentejuelas.

La parte superior tiene una fina crestería bordada y las terminaciones de bambalinas acaban en forma polilobuladas con borlones de bellota.

Entre cada espacio bordado aparecen unas corbatas de la misma tela con un bordado de hojas, con finos caracolillos y pequeños flecos dorados. Se anudan estas corbatas a cada varal por medio de un cordón que termina de nuevo en flecos de

bellota.

Este motivo decorativo se mantuvo en la misma línea que el primitivo palio realizado por Juan Manuel.

TÍTULO DE LA OBRA

Saya denominada de volantes de la Virgen de la Esperanza Macarena.

AUTOR

Diseñador: Ignacio Gómez Millán.
Bordador: Taller de Sobrinos de Caro.

FECHA

1937

MATERIAL Y TÉCNICA

Tisú de plata blanco con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Pontificia, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Sra. del Santo Rosario, Ntro. Padre Jesús de la Sentencia y Ntra. Sra. de la Esperanza Macarena. Basílica de la Esperanza Macarena.



El contrato de esta saya se formalizó entre la hermandad de la Macarena y el taller de Sobrinos de Caro el 22 de enero de 1937 con un precio definitivo de 8000 pts., estrenándose en la madrugada de ese mismo año^[1].

Esta obra fue diseñada por el farmacéutico Ignacio Gómez Millán y las principales ejecutoras de sus bordados fueron Victoria Caro y Lola Oliveras. Esta pieza está constituida por falda, mangas, pecherín y cingulo. También por esta misma fecha y taller se realiza el estandarte de esta Corporación^[2].

La saya fue restaurada entre los años 1989 y 1990 en el taller de las hermanas Martín Cruz, que pasaron a nuevo soporte de tisú de plata^[3].

La composición de la prenda se desarrolla a partir de tres ejes radiales, constituidos por un eje central que arranca de unos finos tallos que se abren y dan paso a una rocalla en forma de C tendida, de donde salen una serie de pétalos hacia abajo.

Más hacia arriba, presenta una jarra en cuyo centro aparece una rosa con adornos y perfiles en técnica de hojilla y dos hojas de acanto que se abren hacia ambos lados. Por último cerca de la cintura se borda una ancha anilla de donde salen hojas que sostienen una flor cerrada.

A ambos lados se desarrollan otros ejes ricamente bordados con roleos que se abren y dan paso a una especie de canasto de donde surgen de nuevo todo tipo de hojas y tallos.

En su zona inferior aparece a modo de ondas, tres volantes que se separan por medio de corbatines, los cuales están terminados en forma lobulada, decorado todo con un bordado más fino formando pequeños roleos.

Debajo de los volantes, se observa una cenefa o guardilla que está delimitada por unos estrechos galones en hojillas que encuadran una serie de elementos vegetales con roleos, en cuyo centro aparece una pequeña cartela rodeada de rocallas con la inscripción *AÑO DEL SEÑOR 1937*.

Las mangas y cingulo terminan en ondas simulando *volantes*, al igual que la zona inferior de esta saya.



TÍTULO DE LA OBRA

Manto procesional de la Virgen de la O.

AUTOR

Diseñador: Guillermo Carrasquilla Rodríguez, siguiendo diseños heredados de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordador: Taller de Carrasquilla Rodríguez.

FECHA

1939

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo granate con decoración bordada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Real e Ilustre Hermandad del Santísimo Sacramento y Cofradía de Nazarenos de Ntro. Padre Jesús y María Stma. de la O. Iglesia de Ntra. Sra. de la O.

EXPOSICIONES

Muestra Nacional de Artesanía Cofrade. Sevilla, marzo 1999.



Este manto se estrena en la Semana Santa de 1929 y fue realizado en los talleres de Guillermo Carrasquilla Rodríguez siguiendo un diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Las bambalinas exteriores delantera y trasera, se realizaron en 1957 siguiendo el mismo estilo y color en el mismo taller bajo la dirección de su hijo José Guillermo Carrasquilla Perea.

El pasado del manto se llevó a cabo en los talleres Artesanía Santa Bárbara en el año 1992^[1].

Su composición es simétrica y bilateral ya que parte de un eje central muy al gusto de Juan Manuel.

Alrededor de todo su perímetro se constituye una guardilla o cenefa por medio de una especie de corazones realizados por medio de piñones encontrados en técnica de hojilla, que se rematan por una flor de lis en cartulina. En el interior de estos motivos se intercalan rosas y azucenas con técnica de hojilla. En la zona inferior y uniendo este especie de corazones se forman unas ondas cuyo interior es de falsa malla sobre la que se superpone una pequeña hoja palmeada.

El eje central se configura por medio de varios tallos de hojas de acanto muy estilizados y enlazados por anillas que se ramifican por toda la superficie y se unen a cintas, en técnica de setillo, que enmarcan jarras de flores. De estas anillas caen ramilletes de rosas, similares a las de la guardilla, con pequeñas hojas.

En los ejes laterales, tres por cada lado, también se intercalan una serie de cintas con bодоques en lentejuelas y hojilla, de las cuales salen ramificaciones de hojas de acanto muy abiertas en forma de roleos.

En la parte superior se dispone una falsa toca de malla, alrededor de la cual aparece la misma guardilla en estilo y técnica, que la descrita con anterioridad.

Superpuesta a la falsa malla se disponen unos motivos decorativos cuya forma recuerda trabajos de cerrajería.

La decoración vegetal de la obra guarda una técnica similar a la mayoría de la producción de Juan Manuel, empleando puntos ya habituales en otras obras descritas con anterioridad, como las medias ondas, medias ondas dobles, ondas o *puntitas* simples y dobles, setillos, ajedrezado, etc.

A estos puntos se le añaden otros, que enriquecen más los motivos decorativos, que son los formados mediante la superposición o intercalado de dos o más tipos de bordados, como setillos con hojillas, setillos con complementos de lentejuelas, ondas o *puntitas* dobles intercalando hojillas, etc.

TÍTULO DE LA OBRA

Simpecado de la Hermandad de la Hiniesta.

AUTOR

Diseñador: Guillermo Carrasquilla Rodríguez.

Bordador: Taller de Carrasquilla.

FECHA

1934

MATERIAL Y TÉCNICA

Terciopelo burdeos con decoración bordada en hilos metálicos dorados, sedas de colores y complementos decorativos de metal.

PROPIEDAD

Ilustre y Franciscana Hermandad Sacramental de la Inmaculada Concepción y Cofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y Ntra. Sra. de la Hiniesta en sus Misterios Gloriosos y Dolorosos. Iglesia de San Julián.

EXPOSICIONES

Bordados de Carrasquilla. Reales Alcázares. Sevilla Junio-Julio 1982.

Muestra Nacional de Artesanía Cofrade. Sevilla, marzo 1999.



El Simpecado se realiza por Guillermo Carrasquilla Rodríguez en 1934 para la Hermandad de la Hiniesta con clara influencia del estilo de Juan Manuel. Su composición tiene la singularidad que se centra en un óvalo que representa a la antigua Dolorosa, atribuida a Martínez Montañés y destruida en 1932^[1].

Este Simpecado hizo estación de penitencia en 1937, acompañando a la cofradía de la Amargura a la santa Iglesia Catedral, debido a que sus imágenes titulares fueron destruidas el año anterior en la Iglesia de San Marcos^[2].

En 1970 esta insignia mariana se pasa a un nuevo soporte de terciopelo de color azul en los talleres de José Guillermo Carrasquilla Perea^[3].

Fue restaurado en el taller de bordado de Francisco Carrera Iglesias en el año 1991, recuperando su aspecto definitivo en terciopelo de color burdeos.

La Virgen está vestida de hebrea, portando sobre su cabeza una aureola de metal de plata con doce estrellas.

Sobre un fondo dorado con técnica de pequeños rombos, se realiza esta imagen mediante puntos matizados de seda en las carnaduras y oro llano recubierto de sedas de colores para sus vestimentas, denominado también este tipo de bordado *milanés*.

Se advierten también complementos decorativos de lentejuelas dispersas por el pañuelo de la Dolorosa.

A su alrededor se enmarca por una ancha guardilla formada por una especie de círculos con bодоques en su interior, que se abren en sus extremos superiores para dar paso a unas finas hojas lobuladas y roleos. Su interior esta ocupado por una hoja abierta formada por setillos con aplicación de lentejuelas.

Separando los círculos que rodean al óvalo emergen una especie de ráfagas vegetales que arrancan de pequeños triángulos de malla.

Su perímetro curvo y ondulado está formado por una ancha guardilla constituida por tallos de hojas de acanto con anillas, terminados en roleos de hojillas y caracolillos.

Además existen otra serie de elementos decorativos entremezclados con cintas de bодоques, flores de varios tipos, destacando rosas con pétalos en hojilla y margaritas.

Su perfil superior ondulado se remata por una especie de palmeta abierta.

En la cruz del asta se anuda un cordón que cae hacia abajo, el cual se abre y anuda en las puntas del travesaño, cayendo sus extremos por ambos lados y terminando en borlones.

TÍTULO DE LA OBRA

Techo de palio de la Virgen de Loreto.

AUTOR

Diseñador: Francisco Ruiz Rodríguez.

Bordadoras: Hermanas Granado (Pilar y Amalia).

FECHA

1930

DIMENSIONES

190 x 316 cm.

MATERIAL Y TÉCNICA

Tisú azul con hilo metálico dorado por trama, con decoración dorada en hilo metálico dorado y complementos de decoración.

PROPIEDAD

Antigua e Ilustre Hermandad del Stmo. Sacramento y Pontificia y Real Archicofradía de Nazarenos de Ntro. Padre Jesús de las Tres Caídas. Ntra. Sra. de Loreto y Señor San Isidoro. Iglesia de san Isidoro.

EXPOSICIONES

Museo de las Cofradías, Hospital de los Venerables Sacerdotes. Sevilla julio 1969.



Con fecha 10 de junio de 1929 se establece el contrato entre la hermandad de san Isidoro y D^a Pilar Granado. Los materiales se suministrarían por Don Eduardo Rodríguez, miembro de la Hermandad y comerciante de la calle Francos. En principio, se establece su precio en 13 000 pts., ascendiendo su costo final a 23 091 pts. con 70 céntimos^[1].

Esta obra se estrenó el Viernes Santo de 1930. Al año siguiente se estrenaría el manto procesional de la Virgen de Loreto que se encargaría al mismo taller, teniendo un coste final de 28 352 pts. y 50 céntimos^[2]. El puesto de primera oficiala lo tenía la bordadora Bárbara Pardal^[3].

El 26 de mayo de 1966 se comprometían a restaurar este palio las hermanas Pilar y Carmen Martín Cruz, pasando primero los bordados de las caídas, que las transforman en rectas o de *cajón*, para el año 1967 y posteriormente el techo que se terminaría de pasar para la Semana Santa de 1968. La nueva tela y adornos de hilos de oro, como flecos y borlones, pasó a cargo de la hermandad, teniendo un coste de 200 000 pts^[4].

La estructura del techo de palio está formada por medio de una franja ancha que enmarca la zona central con ribetes a cada lado, delimitados por finos galones de setillos con bодоques alineados. Los ribetes o guardillas están formados por flores y hojas tendidas ejecutadas estas últimas por setillos y hojillas intercaladas, mientras que los pétalos de las flores se realizan en hojilla y algunas semillas en lentejuelas.

Las flores presentan un fondo de tisú de oro similar, aunque en un tono más claro, al del fondo que actualmente tiene la obra.

En la franja aparecen de nuevo motivos decorativos vegetales de hojas y flores, los cuales son de morfología diferente a las que constituyen los ribetes, pero en técnica similar en las hojas y con algunas diferencias en las flores, al estar éstas realizadas con pétalos de setillos sin semillas interiores.

El medallón central, situado en el lugar de la Gloria está formado por un óvalo polilobulado delimitado por otro galón de bодоques igual al que delimita los ribetes.

Su centro tiene una flor con pétalos en punta donde parten ocho tallos de distinto tamaño con flores palmeadas. Estas flores están constituidas por técnicas similares, aunque distribuidas de forma diferente según la realización de cada parte de estas flores. Se aprecian setillos, cartulinas, hojilla intercalada y complementos de lentejuelas.

A ambos lados del medallón central y de forma lineal se presentan otros pequeños medallones polilobulados con galón de bодоques igual que los restantes ya descritos.

En su interior presentan formas geométricas y vegetales con técnicas similares a las del resto del conjunto ornamental. La superficie restante del techo de palio o campo, está formado por tallos con hojas dentadas, ambos en setillos y flores. Técnicamente las flores presentan una decoración muy variada empleando en la

elaboración de sus pétalos bordados en setillos, medias ondas, cartulina, intercalado de hojillas y lentejuelas y otros complementos de decoración como chapitas metálicas.

Esta obra se completa con cuatro caídas o bambalinas similares, en cuanto a diseño, tanto en su parte interior como exterior. La parte superior de estas bambalinas está formada por un fino galón realizado por hojas de cartulina en relieve.

En la zona central se presentan tallos alargados que terminan en flores y hojas palmeadas en técnica similar a los bordados del techo de palio.

Todo el conjunto termina en finos flecos de hilos de canutillo que parten de un enrejado.

Notas

[1] Juliá, S. *Un siglo de España. Política y sociedad*. Marcial Pons. Madrid, Barcelona, 1999. Pág. 14. <<

[2] 1875-1881, 1884-1885, 1890-1892, y 1895-1897. <<

[3] 1881-1883, 1885-1890, 1892-1895 y 1897-1899. <<

[4] Martínez Cuadrado, *Restauración y crisis de la monarquía, 1874-1931*. Alianza, Madrid, 1991, pág. 60. <<

[5] La precariedad de las estructuras económicas, aun pese a los avances que se dan en este período, se refleja en el desfase con respecto a los procesos económico-sociales de los países septentrionales de la Europa occidental y en la intensa desigualdad económica interior que se da no sólo entre clases, sino entre regiones, unido al injusto régimen tributario que, pese a la intención equilibradora de la reforma Fernández-Villaverde (1900, gobierno conservador de Silvela), se basaba en la tributación indirecta a través de la contribución de consumos. <<

[6] Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 433. <<

[7] Angoustures. *Op. cit.* pág. 91. <<

[8] Angoustures. *Op. cit.* pág. 95. <<

[9] Tusell, J. *Op. cit.* pág. 18. <<

[10] Juliá. S. *Op. cit.* pág. 43. <<

[11] «El Estado cedió ante quienes gozaban de poder y autonomía las funciones esenciales de la enseñanza: en la Iglesia, mayoritariamente, y en grupos de instituciones o minorías socialistas (Escuela Nueva) o anarquista (Escuela Moderna). Contribuyó con ello —a diferencia de la Inglaterra victoriana o posvictoriana, la Francia republicana— a que todos los sectores poseedores de educación cualificada procediesen de las instituciones en las que la crítica al Estado liberal era denominador común, aunque por diversas causas y enfoques ideológicos. Cuando, finalmente, se encontró aislado y combatido por la mayoría de sus crecidos enemigos, el Estado liberal recogía el fruto de su propia apostasía educativa». Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 473. <<

[12] «Los expulsados fundaron en 1876 el primer centro libre educativo, la Institución Libre de Enseñanza, que gozó enseguida de gran crédito entre los sectores a quienes el Régimen segregaba de las funciones docentes y de la actividad política. Por la ILE pasaron a enseñar o recibieron educación una minoría de intelectuales y profesionales, activa y resuelta, liberal y con mentalidad de pertenecer a la élite mejor preparada del país». Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 496. <<

[13] «La larga paz que se instala entre 1876 (a pesar de la *guerra chica* en Cuba) y los comienzos hacia 1895 de la guerra colonial, configuran dos décadas de normalización y arranque de la segunda revolución industrial y los cambios consiguientes favorables al desarrollo cultural y económico de la vida social. En todas las regiones el cambio fue inmediatamente perceptible por el crecimiento demográfico moderno, la afirmación y consolidación de ensanches urbanos diseñados en los años isabelinos, el crecimiento de la población urbana, la producción de bienes y servicios industriales, la mejora de la alimentación y de la sanidad pública, la forma positiva de beneficiarse del ferrocarril, la marina mercante, las redes comerciales y la importación y penetración de patentes y marcas comerciales de la renovada Europa de fines de siglo. Todo ello favorece el alumbramiento de una comunicación y participación de crecientes sectores de la sociedad en el acceso a la cultura nueva, destilada en el racionalismo moderno y que se distancia de los valores tradicionales detentados en el ámbito eclesiástico y en la limitada comunicación de los medios del liberalismo moderado o progresista desarrollados desde la guerra de Independencia hasta la Gloriosa». Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 482. <<

[14] «Tras las revoluciones liberales y los movimientos románticos las sociedades europeas estabilizaron hacia 1875 sus perspectivas sociales y políticas, dibujaron un orden europeo y mundial, contuvieron los procesos de modernización radical y permitieron un desarrollo económico y cultural sin precedentes desde la sacudida del Renacimiento o de la Ilustración». Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 481. <<

[15] Martínez Cuadrado. *Op. cit.* pág. 491. <<

[16] «Aunque nación retrasada en el conjunto de los aspectos sociales y económicos, en los culturales y políticos poseían una envidiable posición y sus progresos eran constantes. (...) Al analizar el conjunto de aportaciones culturales vertidas por los españoles entre la Revolución de septiembre de 1868 y los albores republicanos de 1931, historiadores y observadores de la sociedad hispana coinciden en el impresionante volumen de resultados en cantidad y calidad de los creadores culturales del ciclo situado entre las dos fechas anteriores». Martínez Cuadrado, *Op. cit.* págs. 453 y 481. <<

[17] Marichal, J. *El secreto de España*. Taurus. Madrid, 1995. Pág. 117. <<

[18] Martínez Cuadrado. *Op. cit.* pág. 495. <<

[19] Fusi, J. P. *Op. cit.* pág. 31. <<

[20] La élite intelectual, como ha escrito Gramsci, no supo entender que «frente a toda tendencia culturalista, el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estratagemas a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica». Jesús Martín Barbero vincula la teoría gramsciana de la cultura a estudios posteriores de Hoggart y Williams, siendo de especial utilidad para nuestros fines su propuesta de una topología de las formaciones culturales en tres estratos: el arcaico (lo que sobrevive del pasado como objeto únicamente de estudio o rememoración), el residual (lo formado en el pasado pero activo dentro del proceso cultural como elemento del presente) y el emergente (lo nuevo, el proceso de innovación). El residual «es la capa pivote, y se torna la clave del paradigma», ya que «no es uniforme, sino que comporta dos tipos de elementos: los que ya han sido plenamente incorporados a la cultura dominante o recuperados por ella, y los que constituyen una reserva de oposición, de impugnación a lo dominante, los que representan alternativas». Así, «la diferencia entre arcaico y residual representa la posibilidad de superar el historicismo sin anular la historia, y una dialéctica del pasado-presente sin escapismo ni nostalgias. El enmarañamiento de que está hecho lo residual, la trama en él de lo que empuja desde *atrás* y lo que frena, de lo que trabaja por la dominación y lo que resistiéndola se articula secretamente con lo emergente, nos proporciona la imagen metodológica más abierta y precisa que tengamos hasta hoy». <<

[21] Tan presentes y reales fueron estas tensiones entre clases en lo que a la Semana Santa se refiere, que un grupo de hermanos de la Macarena (que podríamos identificar con la burguesía integrista) propuso, al término de la Guerra Civil, que el nuevo templo se erigiera en el centro de Sevilla, para que la Virgen no volviera a su barrio, ya que éste, es decir, las clases populares que lo habitaban, habían querido quemar a la Esperanza en el incendio intencionado de San Gil. <<

[22] Décima conclusión del informe Oligarquía y caciquismo: «España aún no ha salido del siglo xv, y no puede competir, ni convivir siquiera, con naciones del siglo xx». <<

[23] Decimoquinta conclusión del informe Oligarquía y caciquismo: «Cambio radical. Desafrikanización y europeización de España. Instrucción pública, Seguro social, Obras públicas...» <<

[24] Tusell *Op. cit.* págs. 233 y 234. <<

[25] «La importancia y presencia cada vez mayor del escritor en la prensa diaria o en las revistas así como la transmisión de críticas, inquietudes y proyectos de cambio es un trasunto del desarrollo urbano y de las demandas de la multiplicación y diferenciación del trabajo producidas por los mejores medios de comunicación. (...) Los mejores escritores colaboran habitualmente en la prensa... Costa, Unamuno u Ortega no habrían alcanzado su capacidad de líderes de opinión sin su presencia constante en las páginas de los diarios». Martínez Cuadrado, *Op. cit.* págs. 483 y 486.

<<

[26] Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 494. <<

[27] Tusell. *Op. cit.* pág. 191. <<

[28] Fusi, J. P. y Palafox, J. *Un siglo de España. La cultura*. Marcial Pons. Madrid, Barcelona, 1999 *Op. cit.* pág. 157. <<

[29] Fusi, J. P. *Op. cit.* pág. 28. <<

[30] Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 297. <<

[31] Por ejemplo, la expulsión de las órdenes religiosas de Francia, «que cayeron en avalancha sobre España, más proclive que la República Francesa a la apertura de conventos y al establecimiento de escuelas católicas» (Juliá, S. *Op. cit.* pág. 27). <<

[32] *Id.* <<

[33] Beyrie, J. *Las crisis mayores (1917-1936)*. En: Bennassar, B. *Historia de los Españoles. Crítica*. Barcelona, 1989. Pág. 308. <<

[34] Martínez Cuadrado, *Op. cit.* pág. 300. <<

[35] En realidad, la crisis religiosa afectaba a amplísimos sectores sociales, en parte por razones intelectuales (oposición de la Iglesia a la modernidad) y en parte por razones históricas (alianza con los poderes), de tal forma que, según datos de 1931, sólo un 5% de los campesinos de Castilla la Nueva cumplía con el precepto pascual, en Andalucía sólo iba a misa uno de cada 100 hombres. Los datos de las parroquias de San Ramón y San Millán en Madrid son relevantes: sólo asistían a los cultos un 3,5% de los feligreses, el 25% de los nacidos no se bautizaba y el 40% de las personas morían sin los sacramentos (datos ofrecidos en el texto antes citado de Jacques Beyrie). <<

[36] Uno de los ejemplos más conocidos es la arenga de Alejandro Lerroux a los *jóvenes bárbaros* ya en 1906: «Destruid sus templos, acabad con sus dioses, alzad el velo de las novicias y elevadlas a la categoría de madres para virilizar la especie». <<

[37] Entre 1872 y 1901 se triplica la longitud de explotación de la red ferroviaria nacional, pasando de 5000 a 13 000 kilómetros. <<

[38] La definitiva modernización de la red terrestre se hará a partir de 1918, cuando el rápido desarrollo de los vehículos de motor compita con el ferrocarril y obligue a intensificar los trabajos en la red de carreteras (en tan sólo una década, de los años diez a los veinte, se pasa de mil matriculaciones anuales a más de veinte mil). <<

[39] El periódico *El Resumen* fundó el sensacionalismo en nuestro país desde 1885 a través de la inclusión de la crónica de tribunales y de los sucesos. El crimen de la calle Fuencarral (1888) fue el momento de su eclosión, y el inicio de la no terminada disputa sobre el uso comercial de lo sensacional. Periódicos como *El Liberal* lo explotaron, y otros, como *El Socialista*, los acusaron de «sensacionalismo burgués», denunciando «esa prensa asquerosa y despreciable (...) más atenta cada vez a convertirlo todo en mercancía y negocio, (...) aguijoneada por el incentivo de vender algunos miles de ejemplares de más, (...) producto natural y lógico, como otros muchos, de una sociedad que vive en la holganza y sólo piensa en satisfacer sus más groseros apetitos». Éste es el momento histórico de la aparición de los grandes titulares, de la toma de conciencia por parte de la prensa de su poder sobre la opinión pública, y de la primera discusión sobre los límites de la información y del tratamiento de las noticias sensacionalistas. Y no faltaba autoconciencia de ello. En *La Época*, se escribe el 1 de agosto de 1888: «El ruido y la emoción que causa en España el crimen de la calle Fuencarral no consiste sino en que por primera vez vemos en nuestro país a la prensa tomar poderosa iniciativa en asuntos que interesan directamente a la sociedad (...). A pesar de los odios, desdenes, indiferencias y diatribas que a la prensa dedican los que la temen o no la comprenden, ella va siendo en todas las partes omnipotente y a la vez fiscal y jurado que todo lo resuelve (...) Somos pues nosotros abogados del público, centinelas constantes de todo suceso». España había entrado en la época de la comunicación social, aunque hay que matizar que con las limitaciones y altibajos propios de sus desequilibrios políticos, desigualdades sociales, problemas educativos y carencias económicas. Como ha escrito Timoteo Álvarez: «En 1880 da la impresión que cualquier día podía aparecer un Pulitzer o un Hearts..., que se establecería la prensa de masas, con tirada, publicidad e influencia». Pero todo el mundo sabe que no sucedió, que en España nunca se estableció una prensa de masas y que, según afirma R. Carr, ése fue el auténtico, el real fracaso de la Restauración... El tratamiento del crimen de la calle Fuencarral sería un *síntoma comunicativo* (y una producción de efectos) típica del periodismo de masas, como supieron ver sus coetáneos, pero no un *síntoma empresarial*, por estar desligado de la autonomía y fortaleza empresarial que caracterizó el surgimiento de los grandes medios masivos como *Le Petit Parisien*, *The Daily Mail*, *The Journal* o *The World* y darse en una España que no era aún un país de masas sino un país de campesinos. <<

[40] Aunque en principio la Restauración supuso, por motivos de equilibrio político, fuertes restricciones para la libertad de prensa, la llegada al poder de los liberales (1881) supuso un avance que se plasmó en la Ley de Policía de Imprenta (1883). Comienza una edad de oro del periodismo español, que llegará hasta la Guerra Civil, tanto en lo que a la prensa burguesa se refiere, como a la obrera. Se multiplicaron las tiradas (los grandes diarios alcanzaron los 150 000 ejemplares), pero sobre todo se multiplicaron los lectores gracias a las lecturas comunitarias entre los analfabetos y a los gabinetes de lectura, casinos, ateneos y cafés entre las moderadamente crecientes clases alfabetizadas. Es revelador, en este sentido, el testimonio del diario conservador *La Época*, el 30 de junio de 1888: «Llegan (los periódicos) a la villa, al pueblo, a la aldea; uno de los dos o tres que saben leer reúne en derredor a los que no tienen más ideas que las que otro les transmite; se leen los artículos o sueltos en que se reniega de todo, desde el Evangelio hasta la última encíclica; se pone en evidencia y ridículo al orden sacerdotal, clero superior e inferior; se presenta como un personaje grotesco al cura de aldea y se diviniza al individuo, haciéndole independiente y proclamando lo que se llama libertad de conciencia». <<

[41] Braojos, A., Parias, M., Álvarez Rey, L. *Sevilla en el siglo xx*. Tomo I. En *Historia de Sevilla*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1990. Págs. 11 y 12. <<

[42] Citado en Braojos, Parias, Álvarez Rey. *Op. cit.* pág. 31. <<

[43] Id. Pág. 33. <<

[44] Id. 36. <<

[45] Id. 37. <<

[46] Id., pág. 216. <<

[47] Id., pág. 216. <<

[48] Id., pág. 87. <<

[49] Id., pág. 16. <<

[50] Izquierdo, J. M. *Divagando por la ciudad de la gracia*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978. <<

[51] Colón, C. *Imagen de Sevilla*. El País - Aguilar, Madrid, 1991. <<

[52] El profesor González Troyano ha estudiado en profundidad la vida del mito de Carmen en Sevilla y en España, y las dificultades para su completa identificación con la ciudad real por su carácter sexualmente transgresor y por la radical diferencia entre el modelo literario femenino que propone y los tipos femeninos de la literatura española contemporánea de la cigarrera, diferencia que en lo que se refiere a la situación y el rol de la mujer en la sociedad española de la época se hace aún más profunda. <<

[53] «El amor con el que el sevillano ama a Sevilla y a la vida (¿acaso no son, para muchos, lo mismo?) es Amor de Bagdad, corriente islámica místico-erótica, que tuvo en el filósofo y poeta árabe andaluz Ibn Hazm de Córdoba a uno de los más exquisitos cantores de la espera como máxima tensión, la no consumación como inagotable fuente de un deseo nunca saciado, el arco tensado hasta el punto de quebrarse, pero sin disparar la flecha» (C. Colón, *Imagen de Sevilla*). <<

[54] El extraordinario desarrollo que las novelas de Mérimée y la de Louys tendrán en el arte nuevo que nacería a finales del siglo XIX —el cinematógrafo— prolongará más allá de sus naturales límites cronológicos el cliché de la Sevilla pasional. Piénsese en las grandes divas del mudo —Asta Nielsen, Theda Bara, Pola Negri, Raquel Meller— que interpretaron el personaje de Carmen, desarrollado en el sonoro por estrellas como Rita Hayworth o Dorothy Dandridge, como Laura del Sol o Maruchka Detmers; o que realizadores especializados en lo que podría llamarse una épica erótica —como Von Sternberg o Buñuel— hicieron extraordinarias adaptaciones del texto de Louys. <<

[55] Citado por Azaña. M. en el prólogo a *La Biblia en España*. Alianza Editorial, Madrid. 1977. <<

[56] Ford, R. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Ediciones Turner, Madrid, 1980. <<

[57] Azaña, *Op. cit.* <<

[58] Rodríguez Barberán, J. *Las miradas*. En Colón, C. y Rodríguez Barberán, J. (Eds.) *El poder de las imágenes. Iconografía de la Semana Santa*. Ediciones de Diario de Sevilla. Sevilla, 2000. <<

[59] En opinión de Romero Murube, no se trata de saturnal melancolía, sino de tristeza: «Izquierdo, en todos sus actos, en todos sus gestos, tenía siempre un dejo de tristeza. No era melancolía ni era amargura: era tristeza. Queremos puntualizar bien estos conceptos (...) La melancolía denota ya cierta morbosidad del ánimo, cierta afección del espíritu en quebranto. Lo de Izquierdo era tristeza, una tristeza clara y cristalina» (en *Bondad y tristeza de J. M. Izquierdo*, en *José María Izquierdo y Sevilla*). <<

[60] *Hijo del mediodía, Hacia el Sur, A los hermanos del Sur, Mensaje indirecto, Poemas para la hermana, Sur, La plenitud del Sur, Invocación a Madre Andalucía, Los silencios del Sur, A la sirena de la Alameda de Hércules, El niño y el Sur, Poemas meridionales, Mirando hacia el Sur, La nostalgia de Sevilla.* Recogidos en: Barrera López, J. M. *El ultraísmo de Sevilla.* Ediciones Alfar, Sevilla, 1987, 2 vols. <<

[61] En *Hijo del Mediodía*. <<

[62] En *A los hermanos del Sur*. <<

[63] En Mensaje indirecto. <<

[64] En *Sur.* <<

[65] En *La plenitud del Sur*. <<

[66] En *Mirando hacia el Sur*. <<

[67] En *La nostalgia de Sevilla*. <<

[68] Mañes, A. *Esplendor y simbolismo en los bordados*. En *Sevilla Penitente*, VV. AA. Gever, Sevilla, 1995. <<

[69] Ollero, A. y León, L. *Capataces y costaleros*. En *Sevilla Penitente*, Gever, Sevilla, 1995. <<

[70] 1136. Catecismo de la Iglesia Católica. 1992. <<

[71] 1141. <<

[72] 1145. <<

[73] 1146. <<

[74] 1161. <<

[75] 1148. <<

[76] 1149. <<

[77] 1159. <<

[78] 1160. <<

[79] 1161. <<

[80] 1204. <<

[81] 1205. <<

[82] Maldonado, L. *Liturgia*. En Floristán, C. y Tamayo, J. J. *Conceptos fundamentales del cristianismo*. Trotta, Madrid, 1993. <<

[1] CARRASQUILLA PEREA, J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda*. En *Boletín de Bellas Artes*, segunda época XI. Sevilla 1983, pág. 14. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. En *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su coronación canónica*. Sevilla, 1989, pág. 289. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. En *Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 286.

<<

[2] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 289. <<

[3] *Ibíd.* <<

[4] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[5] LLEÓ CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla, 1997, págs. 43-44. <<

[6] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 266. <<

[7] LLEÓ CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier*. Op. cit. págs. 68-69. <<

[8] SALAS, N.: *Sevilla, crónicas del siglo xx*. Sevilla, 1976, pág. 97. <<

[9] LLEÓ CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier*. Op. cit. págs. 88-92. <<

[10] CARRASQUILLA PEREA, J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Op. cit.* pág. 15. <<

[11] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado en las Cofradías*. Madrid, 1982, pág. 124. CARRASQUILLA PEREA, J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda*. *Op. cit.* pág. 14. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 291. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.* pág. 286. <<

[12] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 267. <<

[13] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado en las Cofradías*. Op. cit. pág. 125. CARRASQUILLA PEREA, J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda*. Op. cit. pág. 14. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. Op. cit. pág. 291. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 286. <<

[14] BERNALES BALLESTEROS, J.: *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*. Barcelona 1973, págs. 29-30. <<

[15] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. Op. cit. <<

[16] *Ibíd.* <<

[17] Ibid, pp. 294. <<

[18] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[19] CARRASQUILLA PEREA. J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Op. cit.* pág. 14. <<

[20] GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.: *Antonio Susillo entre el último romanticismo y el primer realismo. Revista temas de estética y arte XI*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Sevilla 1997, págs. 35-36. <<

[21] CALVO SERRALLER, F.: *Sevilla a la sombra de un fin de siglo*. En *Iconografía de Sevilla 1869-1936*. Sevilla 1993, pág. 9. <<

[22] *Ibíd.*, pág. 10. <<

[23] GÓMEZ LARA, M. J. y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J.: *Sevilla y la Semana Santa, memoria de un siglo*. Madrid, 1995, pág. 14. <<

[24] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 291. <<

[25] *Ibíd.* <<

[26] GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.: *Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla*. En *Las Cofradías de Sevilla, historia, antropología, arte*. Sevilla 1985, pág. 131. <<

[27] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 292. <<

[28] *Ibidem.*, pág. 293. <<

[29] (A)rchivo (H)ermandad del (P)rendimiento de (S)evilla. Libro de Hermanos de 1829 a 1914. 13 de Febrero de 1887. Fol. 137 y rº. <<

[30] BERMEJO CARVALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882, pág. 135. <<

[31] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* págs. 293-294. <<

[32] Se conserva en la Asociación Hermanos Lumière de París. <<

[33] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. 11 de Septiembre de 1899, fol. 122. <<

[34] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[35] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. 15 de Marzo de 1903, fol. 220. <<

[36] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. 7 de Mayo de 1904, fol. 221. <<

[37] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. <<

[38] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. 26 de Octubre de 1912, fol. 286. 16 de Febrero de 1913, fol. 191. Y Libro de Actas del 3 de Marzo de 1914 al 21 de Diciembre de 1952, 3 de Mayo de 1914, fol. 4; 18 de Enero de 1915, fol. 12, 8 de Junio de 1917, fol. 27; 10 de Mayo de 1918, fol. 33; 2 de Junio de 1919, fol. 50. <<

[39] A.H.P.S. Libro de Actas del 3 de Mayo de 1914 al 21 de Diciembre de 1952. 20 de Julio de 1928, fol. 206. <<

[40] (A)rchivo de (H)ermandad (R)ocío de (T)riana. Libro de Registros de Hermanos.
1 de Enero de 1935. Ordinal 6, pág. 3. <<

[41] A.H.R.T. Libro de cuentas, año 1904. Cuentas de ingresos y gastos de la Real Hermandad de Nuestra Señora del Rocío del barrio de Triana desde el día 18 de Abril de 1904 al 5 de Junio del mismo año, y que preside como Mayordomo Juan Manuel Rodríguez Ojeda, págs. 2-3. <<

[42] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[43] A.H.R.T. Libro de cuentas, año 1906-1907. Del 6 de Junio de 1906 al 16 de Julio de 1907, págs. 16-17. <<

[44] BALBUENA ARRIOLA, E.J.: *Crónica viva de un siglo*. En *Hiniesta*. Boletín informativo nº 47. Sevilla, Enero de 1997, págs. 11-12. <<

[45] *Ibíd.* pág 13. <<

[46] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[47] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 304. <<

[48] *Ibíd.* <<

[49] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Sevilla 1984, pág. 103. <<

[50] *Ibidem.*, pág. 210. <<

[51] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 304. <<

[52] (A)rchivo (H)ermandad de la (A)margura de (S)evilla. Libro de Actas, 14 de Marzo de 1917, fol. 289 vº *Op. cit.* pág. 304. <<

[53] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Op. cit. pág. 254. <<

[54] *Ibidem.*, pág. 200. <<

[55] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado en las Cofradías*. Op. cit, pág. 125. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. Op. cit. pág. 304. <<

[56] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.*
pág. 253. <<

[57] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 304. <<

[58] MUÑOZ SAN ROMÁN, J.: «Ha muerto el más famoso bordador de Sevilla». En *ABC de Sevilla*, 4 de Diciembre de 1930, págs. 7-8. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 308. <<

[59] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[60] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* págs. 308-309. <<

[61] *Ibíd.* págs. 310-311. <<

[62] SALAS, N.: *Sevilla, crónicas del siglo xx*. *Op. cit.* pág. 245. <<

[63] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[64] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 288. <<

[65] CARRASQUILLA PEREA, J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Op. cit.* pág. 18. <<

[66] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado en las Cofradías*. Op. cit. págs. 126-127. CARRASQUILLA PEREA, J.G.: *Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda*. Op. cit. págs. 17-18. <<

[67] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado en las Cofradías*. Op. cit, pág. 128. <<

[68] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados. Op. cit.* págs. 266-267. <<

[69] *Ibidem.*, pág. 267. <<

[70] Ibid. <<

[71] MAÑES MANAUTE, A.: *Laberintos de Oro*. En *Correo de Andalucía* en Sevilla, 25 de Marzo de 1994, págs. 8-9. <<

[72] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.* pág. 268. <<

[73] *Ibíd.* <<

[74] Ibid. págs. 268-269. <<

[75] Ibid. pág. 282. <<

[76] Ibid. pág. 277. <<

[77] Ibid., pág. 282. <<

[78] Ibid. <<

[79] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* págs. 292-293. <<

[80] Se pueden apreciar en unas fotografías de la época propiedad de sus herederos.

<<

[81] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 295. <<

[82] *Ibidem.*, pág. 294. <<

[83] MAÑES MANAUTE, A.: *Laberintos de Oro*. *Op. cit.* pág. 8. <<

[84] PÉREZ PORTO, L.: *Relación e Historia de las Cofradías sevillanas, desde su fundación hasta nuestros días*. Sevilla 1908, pág. 75. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.* pág. 289. <<

[85] MAÑES JEREZ, A.: «Cofradía del Soberano Poder de Nuestro Señor Jesucristo en su Prendimiento, María Santísima de Regla y San Andrés Apóstol». En *Páginas Calasancias*. Revista mensual ilustrada número 205. Madrid 1934, pág. 24. <<

[86] CAMACHO MARTÍNEZ, I.: *La Hermandad de los Mulatos de Sevilla. Antecedentes históricos de la Hermandad del Calvario*. Sevilla 1998, pág. 250. <<

[87] (A)rchivo (H)ermandad del (C)alvario de (S)evilla. Legajo nº 2, carpeta 4. 15 de Octubre de 1898. <<

[88] LÓPEZ BERNAL, J.M.: *Los bordados del paso de la Virgen de la Victoria (1894-1928)*. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 482. Abril 1999, nota 16, pág. 81. <<

[89] *Ibíd.*, doc. 2. 24 de Febrero de 1895, pág. 79. <<

[90] Ibid., doc. 3. 1 Febrero de 1897, págs. 79-80. <<

[91] Ibid., nota 17, pág. 81. <<

[92] GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.: *Paso de Nuestra Señora de la Victoria*. En *La Pasión*. Sevilla 1992, s. p. <<

[93] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. 5 de Mayo de 1899, fols. 118 al 120. <<

[94] A.H.P.S. Libro de Actas del 12 de Julio de 1896 al 8 de Marzo de 1914. 6 de Octubre de 1899, fol. 127. Se pide una limosna para continuar el manto de Nuestra Señora de Regla. <<

[95] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 289. <<

[96] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* pág. 298. <<

[97] SEVILLA, J.: *La Santísima Virgen de la Esperanza. La Macarena*. En *Páginas Calasancias*. N° 205, Marzo 1934. s. p. <<

[98] LLEÓ CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier*. Op. cit. pág. 214. <<

[99] *Ibíd.* págs. 214-215. <<

[100] Ibid. pág. 217. <<

[101] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. *Op. cit.*
pág. 102. <<

[102] *Ibídem.* <<

[103] (A)rchivo (H)ermandad (S)acramental de la (E)xaltación de (S)evilla. Libro de Actas del 19 de Mayo de 1901 hasta el 18 de Junio de 1944. 21 de Junio de 1901, pág. 14. Dato cedido por D. Pablo Quesada Sanz. <<

[104] A.H.S.E.S. Libro de Actas del 19 de Mayo de 1901 hasta el 18 de Junio de 1944. 15 de Septiembre de 1901, pág. 17. Dato cedido por D. Pablo Quesada Sanz. <<

[105] A.H.S.E.S. Libro de Actas del 19 de Mayo de 1901 hasta el 18 de Junio de 1944. 17 de Mayo de 1902, pág. 23. Dato cedido por D. Pablo Quesada Sanz. <<

[106] A.H.S.E.S. Libro de Actas del 19 de Mayo de 1901 hasta el 18 de Junio de 1944. 18 de Enero de 1903, pág. 24. Dato cedido por D. Pablo Quesada Sanz. <<

[107] TOBAJA VILLEGAS, M.: *Gran Poder*. Sevilla 1991. s. p. MAÑES
MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.* pág. 292. <<

[108] BALBUENA ARRIOLA, E.J.: *Crónica viva de un siglo*. En *Hiniesta*. Boletín informativo nº 48. Sevilla, Mayo de 1997, pág. 29. <<

[109] BALBUENA ARRIOLA, E.J.: *Curiosidades históricas de la Hermandad de la Hiniesta en el siglo xx*. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. N° 482, Abril 1999, pág. 129. <<

[110] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Op. cit. pág. 78. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 296. <<

[111] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Ibidem.*, pág. 437. MAÑES MANAUTE, A.:
Ibidem., pág. 296. <<

[112] MARTÍNEZ VELASCO,J.: *Rodríguez Ojeda y el estilo sevillano*. En *ABC de Sevilla*. 26 de Marzo de 1974, s. p. <<

[113] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 298. <<

[114] TOBAJA VILLEGAS, M.: *Gran Poder. Op. cit.* s. p. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados. Op. cit.* pág. 292. <<

[115] CARRERO RODRÍGUEZ. J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Op. cit. pág. 283. <<

[116] *Ibíd.* MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.* pág. 298. <<

[117] A.H.C.S. Acta de Cabildo de Oficiales del 17 de Abril de 1915. Libro de Acta n°
2. <<

[118] GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: *Estudio Histórico-Institucional de la primitiva Hermandad de Nazarenos de Sevilla*. Sevilla 1987, pág. 167. <<

[119] A.H.S.E.S. Libro de Acta del 19 de Mayo de 1901 hasta el 18 de Junio de 1944.
18 de Mayo de 1917 y 31 de Julio de 1917, págs. 95-96. <<

[120] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. *Op. cit.*
pág. 514. <<

[121] *Ibíd.* pág. 73. <<

[122] Ibid. <<

[123] Ibid., pág. 206. <<

[124] RODA PEÑA, J.: *Paso de Nuestra Señora del Dulce Nombre*. En *La Pasión*. Sevilla 1992. s. p. <<

[125] CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías sevillanas*. *Op. cit.*
pág. 207. <<

[126] A.H.A.S. Libro de Acta, Cabildo 15 de Marzo de 1926, fol. 284. <<

[127] A.H.A.S. Libro de Acta, Cabildo 14 de Marzo de 1927, fol. 289, vº. <<

[128] PALOMERO PÁRAMO, J. M.: en *Las Artes Suntuarias, bordados, orfebrería y cerámica*. *Op. cit.* págs. 310-311. <<

[129] *Ibíd.*, pág. 311. <<

[130] Ibid., pág. 310. <<

[131] FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado en las Cofradías*. Op. cit, págs. 148-151. MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. Op. cit. pág. 317. <<

[132] Datos debido a la amabilidad de D. Juan Manuel Ojeda Cárdenas y D. Miguel Cárdenas Rodríguez, familiares del artista. <<

[133] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.*
pág. 318. <<

[134] *Ibíd.* <<

[135] Ibid. págs. 318-319. <<

[136] Ibid. pág. 311. <<

[137] MAÑES GARCÍA-SERRANO, J.: *Breve historia de la Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento, María Santísima de Regla y San Andrés Apóstol*. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. N° 60. Sevilla, Septiembre de 1964, pág. 16. <<

[138] MAÑES MANAUTE, A.: *Esplendor y simbolismo en los bordados*. *Op. cit.* pág. 311. <<

[139] *Ibíd.* <<

[140] Ibid., pág. 323. <<

[141] Ibid., pág. 322. <<

[142] Ibid. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbología en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 271. <<

[2] *Archivos Hermandad de las Tres Caídas*. Comprobantes de cuentas del año 1884. Recibo 38. (Datos facilitados por D. Manuel Álvarez Casado, actual miembro de la Junta de Gobierno. Archivo en reorganización). <<

[3] *AHTC*. Libro de Acta 1874-1901. Nota de Cofradía. 3 de abril de 1883, folio 210.

<<

[4] *AHTC*. Comprobantes de cuentas del año 1884. Recibo 38, n° 43. <<

[5] *AHTC*. Comprobantes de cuentas del año 1886. Recibo 28, 16 de julio de 1986. <<

[6] *AHTC*. Libro de acta 1874-1901. Nota de cofradía de 23 de abril de 1886, folio 223. <<

[7] Mañes Manaute. Antonio: *Op. cit.* pág. 257. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbología en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 282. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan: *Los Tesoros*, Caja San Fernando. Sevilla junio-julio s-p.
B-12. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbología en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 279. <<

[2] Mañes Manaute, Antonio: *Op. cit.* pág. 282. <<

[3] Mañes Manaute. Antonio: *Op. cit.* pág. 256. <<

[1] Cuéllar Contreras, F.P.: *Una efeméride de la Hermandad de la Carretería*. Calvario 1955, s-p. <<

[2] González Isidoro, José: *De tallistas y trazas para Bordados*. Boletín Hdad. de la Carretería. Año 26, mayo 1997, nº 125, Págs. 22-24. <<

[3] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 67.

<<

[4] *Op. cit.* págs. 500-501. <<

[5] *Op. cit.* pág. 517. <<

[1] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 67. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan: *Op. cit.* pág. 67. <<

[1] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Las Artes Suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla 1989, pág. 297. <<

[2] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 298. <<

[3] Palomero Páramo. Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 298. <<

[4] Archivo Hermandad de la Estrella correspondiente a los años 1880-1933, folio 208 r y 212 v <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995. pág. 291. <<

[2] Palomero Páramo, J.M. *Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena, 25 aniversario de su coronación canónica*. Sevilla 1989. pág. 295. <<

[1] *Archivo Hermandad del Prendimiento*. Libro de actas del 6/octubre/1899, folio 127. <<

[2] *A.H.P.* Libro de Hermanos de 1829-1914, 13/febrero/1887, folio 37 rº <<

[3] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995. pág. 289. <<

[4] Mañes Manaute, A.: *Op. cit.* pág. 257. <<

[1] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla 1992.
pág. 414. <<

[2] *Restaurada la saya de los cardos en Calvario*, n.º 30. Año 12. Sevilla marzo 1995, pág. 2. <<

[1] Fernández de Paz, Esther: *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid 1982
pág. 64. <<

[2] Archivo Sacramental de la Exaltación. Libro de Acta del 19 de marzo de 1901, hasta el 18 de junio de 1944. Págs. 23-24. Datos cedidos por D. Pablo Quesada Sanz, archivero de la hermandad del Stmo. Cristo de la Exaltación. <<

[3] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo de los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 289. <<

[1] Archivo Hermandad del Prendimiento. Libro de Actas del 6 de octubre de 1899. Folio 27. Datos facilitados por Pablo Quesada Sans. Archivero de la hermandad del Stmo. Cristo de la Exaltación. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan: *La Semana Santa de Ayer*. Caja San Fernando. Sevilla 1985. pág. 22. <<

[3] Archivo Hermandad de la Soledad de Cantillana. Libro de Actas. Febrero de 1975. Factura pagada a D^a Encarnación Perea, Vda. De Carrasquilla. Datos cedidos por D. José Monje. Hermano Mayor de María Stma. de la Soledad de Cantillana. <<

[1] Palomero Páramo. Jesús Miguel: *Las Artes Suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla 1989. pág. 298. <<

[2] Palomero Páramo. Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 298. <<

[1] Palomero Páramo. Jesús Miguel: *Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla 1989. pág. 299. <<

[2] Palomero Páramo; Jesús Miguel. *Op. cit.* pág. 299. <<

[3] Martínez Velasco, Julio. *Rodríguez Ojeda y el estilo sevillano*. ABC de Sevilla. 23 de marzo de 1974. <<

[4] Palomero Páramo, Jesús Miguel. *Op. cit.* pág. 300. <<

[1] Palomero Páramo, Jesús Miguel. *Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla 1989. pág. 299. <<

[2] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 299. <<

[1] Arenas González, Hilario: *Historia de la Hermandad en Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su coronación canónica*. Sevilla 1989, pág. 82. <<

[2] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Las artes suntuarias: bordado, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su coronación canónica*. Sevilla 1989, pág. 302. <<

[3] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 302. <<

[4] Datos facilitados por Don Miguel González de la Bandera actual prioste de la Esperanza. <<

[1] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla 1989, pág. 301. <<

[2] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 302. <<

[3] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla, 1991 pág. 401-403. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III, Sevilla 1995 pág. 292. <<

[2] Tobaja Villegas, Manuel: *Gran Poder*. Sevilla 1991, sp. <<

[3] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Sevilla 1991
pág. 415. <<

[4] Mañes Manaute, Antonio: *Op. cit.* pág. 292. <<

[1] Tobaja Villegas, Manuel: *Gran Poder*, Caja San Fernando. Sevilla 1991 sp <<

[2] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 292. <<

[3] Tobaja Villegas, Manuel: *Op. cit.* sp. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, págs. 294-5. <<

[2] Tobaja Villegas, Manuel: *Gran Poder*. Caja San Fernando, Sevilla 1991. Sp. <<

[3] Fernández de Paz, Esther: *Los talleres de los bordados de las Cofradías*. Madrid 1982, pág. 67. <<

[1] Balbuena Arriola, Emilio J.: *Curiosidades Históricas de la Hermandad de la Hiniesta en el S. XX*. Boletín de las Cofradías de Sevilla, año XL, nº 482, abril 1999, pág. 128. <<

[2] Mañes Manaute, Antonio: *Laberintos de oro* en *El Correo de Andalucía*. 25 de marzo 1985 s/p. (B.4). <<

[3] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 79.

<<

[4] Carrero Rodríguez, Juan: *Op. cit.* págs. 81-82. <<

[1] Fernández de Paz, Esther. *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid, 1982, pág. 66. <<

[2] Archivo Hermandad de la Amargura. Libro de Inventario de 1911 (en reorganización). Datos facilitados por Don Antonio Ortiz Díaz. <<

[3] Archivo Hermandad de la Amargura (en reorganización). Datos facilitados por Don Antonio Ortiz Díaz. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendores y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, págs. 300-301. <<

[2] Mañes Manaute, Antonio: *Op. cit.* pag. 301. <<

[1] Archivo Hermandad del Calvario. Libro de Actas n.º 2, sección del cabildo de oficiales de fecha 17 de abril de 1915. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 415. <<

[3] Mañes Manaute, Antonio: *Simbología e iconografía del paso de Ntra. Sra. de la Presentación*. Pág. 27. <<

[4] Revista *Calvario* n.º 22. *La restauración del palio de la Virgen de la Presentación*. Premio Demófilo de la Fundación Machado. Sevilla junio 1992, pág. 4. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 298. <<

[2] Camacho Martínez, I.: *Insignias de la Cofradía del Calvario*. En *Calvario* nº 12. Sevilla, febrero 1989. Pág. 18. <<

[1] Carrero Rodríguez, Juan: *Los Tesoros*. Caja San Fernando. Sevilla, junio-julio 1992 s/p. B-31. <<

[2] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendores y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, págs. 298-300. <<

[3] Mañes Manaute, Antonio: *Op. cit.* pág. 300. <<

[1] Carrero Rodríguez. *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 101. <<

[1] Carrero Rodríguez, Juan. *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla 1901, pág. 74.

<<

[2] *Op. cit.* pág. 74. <<

[3] Mañes Manaute, Antonio. *Esplendor y simbolismo en los Bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, págs. 209-300. <<

[1] Archivo Hermandad Amargura. Libro de Actas. Cabildo de Oficiales 14 de marzo 1927, pág, 289 v^a <<

[2] Archivo Hermandad de la Amargura (en reorganización). Datos Facilitados por D. Antonio Ortiz Díaz. <<

[3] Carrero Rodríguez, Juan *Anales de las cofradías de Sevilla*. Sevilla 1991, pág. 104. <<

[1] Archivo Hermandad de la Amargura (en reorganización). Datos facilitados por D. Antonio Ortiz Díaz. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan. *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 101. <<

[3] Revista *Amargura*. Pág. 75. <<

[4] Carrero Rodríguez, Juan: *Op. cit.* pág. 76. <<

[1] Martínez Velasco, Julio: *La procesión: nazarenos, insignias y penitentes en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 104. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan: «Anales de las cofradías sevillanas». Sevilla 1991, pág. 347. <<

[3] Mañes Manaute, Antonio: «Esplendor y simbolismo en los bordados» en *Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 309. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 308. <<

[2] Solano Vázquez, Fernando: *Intervenciones sobre los bordados de la Archicofradía*. Boletín *Silencio*, Sevilla 1998, pág. 23. <<

[3] Solano Vázquez, Fernando: *Op. cit.* pág. 25. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y Símbolismo de los Bordados en Sevilla Penitente*, tomo III, pág. 309. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 311. <<

[1] Palomero Páramo, Jesús Miguel, *Las Artes Suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica en Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica* Sevilla 1989, pág. 318. <<

[2] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 319. <<

[3] Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Op. cit.* pág. 319. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo de los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, pág. 318. <<

[1] Mañes Manaute, Antonio: *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*, tomo III. Sevilla 1995, págs. 317-318. <<

[2] Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las Cofradías sevillanas*. Sevilla 1991, pág. 80. <<

[3] Fernández de Paz, Esther: *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid 1982, pág. 182. <<

[1] *Archivo Hermandad de Jesús de las Tres Caídas* (En reorganización). Notas facilitadas por Manuel Álvarez Casado, miembro de la actual Junta de Gobierno. <<

[2] *A.H.J.T.C.* (En reorganización). Notas facilitadas por Manuel Álvarez Casado, miembro de la actual Junta de Gobierno. <<

[3] Mañes Manaute, Antonio. *Esplendor y simbolismo en los bordados en Sevilla Penitente*. Sevilla 1995, pág. 324. <<

[4] *A.H.J.T.C.* (En reorganización). Notas facilitadas por Manuel Álvarez Casado, miembro de la actual Junta de Gobierno. <<